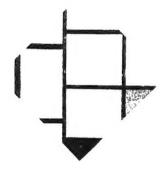
مدخل إلى تقنيات التفسير

روجر ب. هینکل

. صلاح رزق





الهبئة العامة لعصور النقافة



أفاق البرجمة

إ فياق التربية مسايرة 1999 (07) المواجعة العادسة العرف التقافية

MANUFACTOR OF THE PROPERTY OF

تأليف: روجرب، فينكل ترجمة: د. عسلاخ رزق

لرحة الغلاث للفتان مهتمريان

التصيير الأساس للغلاف عموجهان



رئيس مجلس الإدارة د. مصطفى الرزاز

المشرف العام

على أبو شـــادى

رئيس التحرير **د. منى أبو ســـنة**

مدير التحرير

عــصـمت قـنبيل

استشاريو التحرير

د. مىسىراد وھېسىــــة

د. إبراهيم الهـحـــراوي د. أحمد مســتجــير

الراسسيان باسب معيسر التعرير طي المتوان التألى: ١٦ أ ش أمغ سامي ، الاممر العيسي ، الشاهسرة ، رائم بريستي ١١٥١١ هذه هم الترجمة العربية الأولى لكتاب

READING THE NOVEL An introduction to the techniques of

Interpreting Tiction

الطبعة الثانية مقرق الطبع مطورناة

اللؤلف

مؤلف هذا الكتاب روجرب، هينكل Roger B. Henkle أستاذ أمريكي للأدب الإنجليزي بجامعة براون. ولد في لينكوان Lincoln أمريكي للأدب الإنجليزي بجامعة براون. ولد في لينكوان الأداب من في منتصف ديسمبر ١٩٢٥ وحصل على بكالوريوس الأداب من جامعة نبراسكا سنة ١٩٥٦ وعلى شهادة L.L.B. من جامعة المارفارد سنة ١٩٥٩. وعلى الدكتوراة من جامعة المتانفورد. Stanhford Univ عمل وكيلاً لمؤسسة قانونية من ١٩٥٩ حتى ١٩٦٨ ثم عين أستاذاً مساعداً بجامعة براون سنة ١٩٦٨ حتى سنة ١٩٧٠ ثم أستاذاً مشاركاً فأستاذاً للأدب الإنجليزي بها. عين عضواً بالهيئة القومية لمراجعة المنح الداخلية في الإنسانيات سنة ١٩٧٠ حتى الأن. كما أنه عضو الجمعية الأمريكية القومية منذ سنة ١٩٦٩ حتى الأن. كما أنه عضو الجمعية الأمريكية الغويات الحديثة، ونال تكريم جمعية الإنسانيات المذكورة سنة

شارك في كتاب

High Art and Low Amusement. C.N. Patter1976 وكتاب

Comedy in Gravety's Rainbow, Indiana Univ. press 1978 وكتاب

Comedy and Culture: Englad 1802-1900 Princeton Univ. press 1986.

وله إسهامات في كثير من المجلات منها.

Sewanee Review Virginia Quarterly Reviw Mosaic

وغيرها.

مقدمة المؤلف

لقد تكشف لى، من خلال تجريتي في تدريس القصة، كما تكشف لكثير من الزملاء المستغلين بهذا الأمر.. أن كثرة كثيرة من القراء، بما في ذلك من وصلوا إلى المستوى الجامعي، لا يعرفون كيف يسلكون السبل الصحيحة في قراءة القصة.. بل حتى هؤلاء الذين أنهوا البرامج المتعلقة بدراسة القصة يواجهون المشكلة ذاتها.

وربما كان بإمكاننا جميعاً إدراك المغزى العام لمعظم الكتب أو الأعمال التي نقرؤها.. غير أن وسائلها في إحداث التأثير في مواقف القراء وقيمهم، وما تصطنعه من ضروب التشخيص والتصوير والتشكيل اللغوى تبدو – بالنسبة للقراء – أموراً صعبة إلى حد كبير.

قد يعمد معظمنا إلى نوع من القراءة غير النقدية، ولكن سرعان ما نحس أننا نفقد – في الغالب – كثيراً من أبعاد التعقيد الخصب والدقة في الرواية ومن ناحية أخرى، يبدو النقد الأدبى – بالنسبة لكثير من الناس – عملية ذهنية صعبة وغامضة لا يمكن – فيما يعتقدون – أن يفلحوا في النهوض بها.

إن الأساس الذي ينطلق منه هذا الكتاب هو أن بإمكان كل قارئ ذكى أن يتعلم - على نحو منطقى موضوعى - قراءة الرواية قراءة نقسية. ولذا عنيت - في الفصيل الأول - بالكشف عن المناهج: عمّ نتحث؟ ماذا نلتقط ونسجل؟ كيف نوظف الاستجابات الخاصة بأحد الشخوص؟ كيف نربط بين عناصر المادة المقدمة؟ ثم تولى هذا الفصل - بعد ذلك- شرح عناصر الرواية : التشخيص، البناء ، المشهد. وتبين السبل التي صممت بها بحيث تكون أساساً صالحاً لفهم أية رواية خلال عملية قراحها.

إن هذا الكتاب يرمى إلى تجاوز دوره فى صلاحيته للاعتماد عليه داخل قاعات الدرس إلى أهمية الإفادة منه خارجها. لقد أعد الإعداد الذى يجعله صالحاً للتطبيق مع كل رواية جيدة، وليس وقفا على نوع معين، أو برنامج دراسى خاص. لقد أعد كى يكون إضافة فعالة لما هو مطروح من مداخل دراسة الرواية. إنه مرجع، أو مدخل، يمكننا استثماره والاعتماد عليه إلى حد كبير.

لقد وجدت معظم الدراسات التي تعنى بالقراءة النقدية تسلك أحد سبيلين: فإما أن تتخذ من مجموعات القصص القصيرة أو المقتطفات الروائية ما تعتمد عليه في تحقيق ما تنشده من إيضاح المداخل المتعددة القراءة النقدية. وإما أن تسوق ملخصات المقالات النقدية النظرية المعنية بدراسة الرواية. وغالباً ما يتطلب المسلك الأول الإحاطة بالقصة أو الرواية التي يتم تناولها حتى تتضح الأفكار النقدية المقدمة بقدر كاف. وهذا ما يكبل مسيرة المعلم فلا يستطيع منه فكاكاً. أما المسلك الأخر فيتمثل، غالباً، في مجموعة من المقالات التي أعدت كي تناسب نوعاً خاصاً من القراء الذين يتمتعون بقدرة فائقة على النظر العقلي والجدال. وهي ما كتبت في الأساس - إلا للدوريات النقدية المتخصصة.

وكتابى هذا يتجنب - فيما أعتقد - ما يؤخذ على هنين النمطين من الكتب؛ ذلك أن من المكن قراعه باعتباره مبكرة تفسيرية لأى منهج علمى يعنى بدراسة أية فـترة زمنية، أو أي نوع من أنواع الرواية يتخيره من يشتغل بتدريس القصة. كما أنه خطط منهجياً بحيث يقدم المفاهيم النقدية على نحو يتيح للدارسين الذين لا يقوون على الجدل العقلى أن يفهموها ويتمثلوها، ورغبة في تفادى تقديم المصطلحات النقدية الحديثة بطريقة مجردة؛ تحريت ـ على سبيل المثال - تجلية الكيفية التي تمارس بها التأثير في تجرية القراحة، وبيان الطريقة الخاصة التي تبلور بها, توقعاتنا المتعلقة بشخصية بينها، أو تستثير بها استجاباتنا الأخلاقية المغوية.

ولقد اعتمد كل فصل من فصول الكتاب في تناول قضيته على نماذج من الروايات التي عادة ما يكون طلاب السنوات الجامعية الأولى قرآوها أو سمعوا بها، كما خطط كل فصل داخلياً بحيث يمنح الدارسين قدراً من الوعى بالخلفية المدينة على تبين ما ينبغى استكشافه حين يمارسون عملية قراءة الرواية بمفردهم.

إن بعض المداخل النقدية المستخدمة في الكتاب، أو الملاحظات التي طرحت خلاله هي شمرة تجربتي الخاصة عبر رحلة التدريس والقراءة والبحث، ومن ثم تضمن الكتاب قدراً ملحوظاً من المفاهيم النظرية. ولقد حاولت من ناحية أخرى - أن أقدم القراء كثيراً من الأفكار التي كتبت حول نظرية الفن ونقد الرواية. ولأجل هذا فإن الكتاب يحقق فائدة التفسير الضروري لما يبرز من أفكار عبر القراءة

النقبية في كل مراحلها تقريباً.

لقد قدمت ـ خلال الفصل الثاني بصفة خاصة ـ رؤية شمولية عامة، بتكثيف وتركيز شديدين، لجانب من مراحل تطور الرواية، كما ضمنت الكتاب ثبتا بالكتب والدراسات المعنية بدراسة الرواية، والتي من شأنها أن تمنح القراء المهتمين بالرواية فرصة توسيع دائرة دراستها بإتقان.

وأخيراً.. فإن هذا الكتاب قد وضع منهجياً بحيث يمكن التوجه إلى قراعته مباشرة باعتباره مدخلاً لقراءة الرواية. كما يمكن أن يكن جديراً بالاختيار باعتباره مرجعاً لدراسة مناهج القراءة النقدية. ولقد وقفت الفصل الثامن على تقديم موجز التقنيات والملاحظات التي يجب أخذها في الاعتبار عند القراءة والتي سبق تناولها تقصيلاً في الفصول السابقة (*). إن الكتاب على امتداده ينطلق - في كل موضع منه - من منطلق أساسى هو تفسير القص، وما دامت التقنيات النقدية توضع موضع التوظيف ، فلسوف يظل مصدراً متجدداً بمنحنا المزيد والمزيد من لذة القراءة.

Roger B . Henkle

⁽ه) استفنت الترجمة عن إيراد هذا الفصل الخناس لما فيه ـ على وجازته ـ من تكرار واظية الطابع التطيمى المسارم عليه. ثم إن الكاتب أوجى من خلال عنوانه بخروجه عن الميز للنهجى الكتاب.

تقديم المترجم

مازات أومن بما عرفناه بدءاً حين كنا ندرس الأنواع الأدبيسة دراسة نظرية تهدف إلى التحديد والتمييز من أن الرواية عمدة الأدب الموضوعي، ولقد وصفت الرواية - مع غيرها - بالموضوعية تمييزاً لها عما يقترن بالشعر من مقومات الذاتية. ولقد زاد الأمر تأكيداً لدى ما سمعته من عميد الرواية العربية نجيب محفوظ حين قال إن لكل رواية عندى ملفأ أشبه بملف الباحث الاكاديمي، فلقد كنت أجمع لها الملومات والمادة اللازمة أدونها في قصاصات ورقية شبيهة بقصاصات البحث العلمي حتى تتراسى لى مكتملة في ضوء خطة بقصاصات البحث العلمي حتى تتراسى لى مكتملة في ضوء خطة محكمة كنت قد وضعتها لها في البدء.

معنى ذلك أن السافة بين المبدع وعمله، وما يترتب عليها من زاوية الزؤية أو منظورها تختلف في حال الكاتب الروائي عنها في حال الشاعر، ومن ثم أصبح أمر تشكل نظرية الفن فيما يتعلق بالكتابة الروائية أيسر وأقرب إلى الاتفاق أو شبه الاتفاق من أمر نظرية الفن فيما يتعلق بالشعر وانطلاقاً من مسيرة القص التي صحبت الإنسان منذ القدم شفاهة وكتابة، واستهداءً بأعمال المبرزين من رواد القصة الحديثة تشكلت الأسس العامة والملامح الجوهرية لنظرية القص، وراح النقاد يبلورونها في وعي ودأب محركين لموضوعية النوع غير متنازلين عن جمالية الفن. ذلك أن القيمة للجمالية تظل هي الغاية المنشودة في كل عمل فني أيا كانت درجة

موضوعيته... بل إن هذه القيمة تسبق كل قيمة متوقعة.

وما دام «القص» يطلق حسب تعريف «جان اوفيف» على «كل قول بستحضر إلى الذهن عالماً مأخوذاً على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي، وبقم في زمان ومكان محددين، ويقدم في أغلب الأحيان معكوساً من خلال منظور شخصية أو أكثر، بالإضافة إلى منظور الراوي، (١)... فإن من الطبيعي أن ينشغل الدارسون بمسائل اللغة التي تكتب بها القصبة وما قد تختص به، ويعنون باستكشاف العالم الذي تقدمه بما فيه من شخوص ومشاهد وأحداث، والوقوف على حدود الزمان وملامح المكان اللذين يشكلان الإطار الوجودي لهذا العالم. وكذلك لابد من تبين القدمة الضاصية المرهونة باختيبار ضمير القص أو النظور المتخير للسرد القصصي... رغم ما يتحتم اقتران براسة هذه الأمور به من مرونة علمية تفتح الباب لكل اجتهاد ناضج أو تجريب واع يشف عن فلسفة خاصة أو يصير فني لافت، أو إضافة بناءة من شائها أن تخطو بمسيرة الفن خطوات مواكية لحركة التغير والتواصل الدائية في عالم الواقع المواشج دائماً للإبداع الروائي.

وأبادر فأتبه إلى أنى لا أقصد مطلقاً بعالم الواقع وجوب الارتباط بالمرئى والمعلوم من أحداث ومشاهد الحياة الفعلية... بل ربما كان الواقم بالنسبة الروائي هو على حد قول ناتالي ساروت ـ «المجهول

⁽١) نقلاً عن سيزا أحمد قاسم في: بناه الرواية ـ الهيئة العامة الكتاب سنة ١٩٨٤ مس٧٠. واقد اوردت للؤافة نص دارفيف في هوامشها من ٧٣.

واللاميرني، هو منا يراه بمقيرده، ومنا يستورله أنه أول من يستطيع رميده. الواقع لبيه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والستهلكة عن التقاطه مستلزماً طرائقاً وأشكالاً حديدة ليكشف عن نفسيه»(١). ولأجل هذا يتشكل الواقع لدى الروائي «من عناصير متناثرة في فضاء العدم... عناصر ذات تشابك معقد وسديمي..، لا تنبض بالحياة، في كتلة الافتراضات والاحتمالات اللامتناهية هي تائهة، ووراء حجب المرئى والمبتذل والاتفاقي هي كامنة،(٢). وفي ضوء هذا تتعدد الشيوط الرابطة ما بين الفن والصياة محققة التواصل على نحو ماء كاشفة عن نمط أو مغزى معين في الحياة... فالفن كما قال ب.أ. مبولم B.A. Hulme سنقل الحياة،، ويتعين عليه أن يشعرنا بأن ما ينقل إلينا بالكلمات على الصحيفة حياة، أو يمت إلى الحياة بصلة ما على أية حال، أما الروايات التي لا تعينا بهذا الشعور بالصاة، والتي لا نتجاوب معها بشحة ملكاتنا ... تلك الروايات قد تستحق بعض البحث، ولكنها حتماً لا تستحق طبعة ثانية. وفي الوقت نفسه لا تقدّمير الرواية الجبيدة على نقل الحياة فحسب، ولكنها تقول شيئاً عن الحياة، فهي تكشف عن نمط أو مغزى معين في الحياة(٢).

^(ً) من جديث ساروت عن ألواقع بالنسبة الروائى ضمن كتاب: الرواية والواقع الذي يتضمن مقالات لساروت والان روب جريه وغيرهما. ترجمة رشيد بنموت الدار البيضاء سنة ١٩٨٨ من ١٣.

⁽٢) السابق ـ نفس الصفحة،

⁽٣) أرتولد كيتل.. مدخل إلى الأدب الروائى الإنجليزي. ترجمة لطيقة علشور .. الهيئة للصرية العامة الكتاب سنة ١٩٩٤ مر ١٥.

ولأجل هذا يصح أن نقول مع أرنولد كيتل إن «لب أى رواية هو ما تقوله عن الحياة» ^{(١}) فئيما كان النمط الذى يقدمه الكاتب فهو فى نهاية الأمر «خلاصة رؤيته لما يحاول معالجته من الحياةه^(٢).

واكن المتابع اليقظ لسيرة الحركة الإبداعية في مختلف الفنون وجهود أحيالها؛ بلاحظ أن ضروباً من التجريب، أو مجرد الخروج على المائل في العطاء المطروح بتبين عالية الصوت مثيرة الجلية تحت مسميات عديدة، ومبررات ليست دوماً مقنعة. بل إنها تبلغ بالمرء يرحة الإحساس بالفرية إزاء لفته وعالمه ومقومات الزمن والمكان في ذلك العالم؛ حين يغمض لديه التعبير وتضطرب الدلالة التي يجتهد مخلصاً في إدراكها بين طيات ما يقرأ من أعمال المبدعين أصحاب دعاوى التجريب والتحديث أو الريادة المزعومة. وعندئذ لا يملك المرء إلا أن يقول مم الفياسوف الأمريكي رالف ووادن إمرسون: «إن فساد اللغة يعقب فساد الإنسان فعنيما تتحطم بساطة اللغة واستقلالية الأفكار حراء طغيان الرغيات الثانوية كالمال والمتعة والسلطة والإطراء، فإن الزيف والنفاق يحلان بديلاً للعفوية والحقيقة، وتنعدم السيطرة على الطبيعة يصفتها مترجماً للإرادة لدرجة ما. ويتوقف خلق الصورة الجديدة وتتشوه الكلمات القديمة لتعبر عن أشياء بعيدة عنها ٢(٢).

⁽١) السابق من ١٨

⁽Y) السابق عفس الصفعة.

⁽٢) محسن جاسم للرسوي: عصر الرولية . الهيئة العامة الكتاب سنة ١٩٨١ من١٥١. . .

ومن الطبيعى أن ما أدرك الإبداع من مقومات التغير وأثار التجريب يصيب الموقف النقدى أو النظرية المتعلقة بهذا النوع أو ذاك بكثير من الاضطراب والخال. وريما يكشف عن نقصه أو عدم صلاحيته. وهذا ما يقرره بيرانديلو فيما ينقل عنه بول ويست فى دراسته للرواية الحديثة حين يقول(\'): «ويبدو لى أن كل شيّ جدلى، وكل موقف نقدى أو نظرية في ميدان الفن، يتعرض باستمرار إلى خطر إفساد نظامه وانقلابه رأساً على عقب، أو أن يبقى حائراً إزاء العمل الأدبى المبتدع المضطرب المظهر، في حالة الاستمرار على إعطاء الفروض وتطويرها بانتظام ويتجريد. على شكل أوليات ونتائج، سواء تمت مناقشة الفروض والتطويرات طبقا المعايير العقاية أو حتى إذا نوقشت من وجهة نظر جمالية،

إذا صبح هذا؛ وهو صحيح في ضوء المشاهد من حركية الإبداع وتطور الفن بخطى متلاحقة في القرن الأخير، بدت قيمة الدراسة التي نقدم ترجمتها هنا. ذلك لأننا نظل دوماً في خاجة إلى أن نذكر أنفسنا بالثابت من أمر التنظير ما دام التنظير حتميًا، ونبدى من المرونة ما يتسع لقبول المتغير المتحول. فهذه الدراسة تلتقط الأسس المجوهرية العامة في نظرية الرواية وتخصمها بالدراسة والتحليل اعتماداً على نصوص روائية لا خلاف نظرياً على قيمتها الفنية، بل إنها قد تجد من تقدير القارئ اللاحق ما يفوق تقدير القارئ الذي ينتمى إلى جيل سابق أو أجيال سابقة. وهي تعني بما هو أجدر

⁽١) الرواية المديثة جـ ١ ص ٧٧ ـ الهيئة للصرية الكتاب ١٩٨٨ الأاف كتاب الثاني (١٩).

بالالتقاط والتأمل والتحليل في النص الروائي المقروء، فيكون التقاطه وتأمله وتحليله سبيل استمداد أفضل ما يمكن أن تمد به الرواية قارئها. ولذا توشك أن تكون منهجاً في القراءة أكثر مما هي نظرية في الفن.. أو مدخلاً التوصيف والتفسير والاستكشاف أكثر مما هي نظرية في التقويم وسوق الأحكام.

من هذا كانت الدراسة دقيقة وموضوعية حين بادرت القارئ في الفصل الأول منها بطرح السؤال: كيف نقرأ الرواية؟

يسوق الكاتب تصوره لنمط القراءة التي يراها منهجية، ومن شئتها خدمة القارئ وخدمة النص، فيتوجه مباشرة إلى استكشاف ما ينشده القارئ من وراء قراءة الرواية ماثلاً في إدراك الشفرة الخاصة بالدلالة وتبين الأطر الفنية التي يقدم النص من خلالها وكيفية تطيل تلك الأطر. وتحديد ما هو جوهري أساسي أو ما يبدو زائداً من شخوص الرواية وأحداثها. ويلمع الكاتب إلماحاً شديد الإيجاز إلى بعض المداخل المستخدمة في استنطاق النص باعتبارها غريبة على القارئ العادي أو السطمي الذي لا يرى في الرواية إلا سبيلاً من سبل التسلية أو الوجاهة الثقافية.

ويجتهد المؤلف معتمداً على ضرب الأمثلة من بعض الروايات الرائجة في التدليل على أن القراءة الواعية التي تتجاوز أمر التسلية من شائها أن تزيد المتعة لا أن تفسدها حين تمنح القارئ لذة من نوع راق، هي لذة إدراك النسق الخاص بالحدث، وبالذات حين بيدو ذلك الحدث على قدر من الخلط المتعمد أو المنطق الفردى، كما أن الرواية يمكن أن تكون وسيلة إدراك معرفي بمقدورها أن تزوينا برؤية صحيحة عن عالم الحياة والأهياء والعلاقات الإنسانية تفوق في قدرتها على التأثير فينا ما يمكننا تحصيله من علم الاجتماع والتاريخ والنفس والإنسان.

ثم يكشف عن أهمية المنظور الفني الذي يقدُّم الحدث الروائي من خلاله، ويناقش ضروب الحكي المختلفة التي يمكن استخدامها في القص. وما يمارسه الكتاب - اعتماداً على ذلك - من التحكم الذكم، في طبيعة استجاباتنا تجاه ما يقدمون لنا من شخصيات خلال أعمالهم الروائية، إنهم يضبطون العدسات التي نراقب عالم القصة من خلالها على وضع خاص من شأنه أن يوجه تيار أحاسيسنا وربود أفعالنا نحو وجهة بعينها. ويعتمد المؤلف في هذا الفصل على رواية سول بلوSaul Bellow بصفة خاصة: هندرسون ملك المطر Henderson The Rain King التعرف من خلال براستها على تكنيك قراءة الرواية فيعمد إلى الالتفات إلى المراوحة الحتمية بين عالم الرواية وعالم التجربة الذاتية على نحو يكرس العوامل المُسْتَرِكَةُ بِيِنْنَا وِيِينَ بِطُلِ القَصَةِ. ويتوقف الكاتب وقفات ذات مفرى خاص أمام لحظات البوح وحركة تيار اللاشعور، فيسجل بتقصيل شبيد عبارات النجوي الذاتية التي يمكن أن تدخلنا الدائرة الخاصة بعالم الشخمسية، وتمنحنا مفتاح فهمها، ومن ثم تقود

استجاباتنا إزاء وجهة معينة ويجتهد المؤلف في تحليل نصى دؤوب لخطاب الشخصية خلال تلك اللحظات، ويلفتنا عبر هذا التحليل إلى أهمية تحديد الأشياء التي تبدو غير عادية أو لافتة في إدراك الملامح الجوهرية لإحدى الشخصيات أو أحد المواقف. وإن كان يهون ـ عن قصد ووعى ـ من شئن الملاحظات الضاصة بالحبكة أو الخطوط العريضة للحدث إلا في بعض الروايات التي يعمد كتابها إلى إيقاع نوع من الحيرة والإرباك اعتماداً على التداخل المثير في بناء الحدث. ويحذر من سوء فهم المقصود بتحليل العمل عند بعض القراء أو النقاد الذين يتوهمون أن إعادة سرد أحداث الرواية بعباراتهم الضاصة يدخل في باب التحليل من قريب أو بعيد، كما يؤكد أن القارئ المتراضع الذكاء بمقدورة إدراك الأبعاد الأساسية للحبكة في معظم الروايات، فالأمر لا يحتاج إلى ناقد أو جهد نقدى ينفق في

ويقدر ما يصرف النظر عن هذه الأمور ينبه إلى أهمية طرح الأسئلة المتعلقة بما يمكن أن يكون عليه الشكل الفنى لهذه الرواية أو تلك، فليس من الحكمة أن نقصد اهتمامنا على تلك الملاحظات المستعلقة بالمضمون؛ إذ من الوارد ألا تقوينا تلك الملاحظات إلى المضمون الحقيقي، ثم إن الكتاب المهرة غالباً ما يسلكون إلى غاياتهم سبلاً غامضة معقدة. وريما كان أفضل مسلك وأسلمه يمكن أن يسلكه القارئ الناقد في هذا الشئن هو أن يقيد الملاحظات التي

تؤيد ما يتوقعه، وفي مواجهتها، وينفس الاهتمام يقيد الملاحظات التي تنقضها أو تثير الشك فيما بتوقعه.

وعبر الرحلة المجتهدة التحليل وتسحيل الملاحظات يحرص الناقيا على عدم إفلات الكلمات أو التعديرات ذات الطابع الضاص التي بمكن اتخاذها مؤشرات التفسير ، فعلى سبيل المثال حين يصف الراوي منشبهد بطل الرواية وهو بريد «أريد...أريد» بطرح الثاقيد القارئ احتمالات كونه لم يحقق بعد ما يطمح إلى تحقيقه، أو كونه ـ ثانياً ـ بالغ الحب لذاته، أو ريما يشير ذلك الى مدى النقص وفرط اللل في حياته... إن السؤال عما يريده تحديداً يطرح تُقييه... أهو الزيد من الحب... الثروة... السعادة... احترام الذات؟ وعلى هذا النحو يختبر القارئ العديد من المفاهيم والنظريات المعرفية من خلال جهد حيوى لإبراك الفلامية الصافية أو الجوهر النقي الذي بيين الأنسب والأصوب، ومثل هذا الجهد الحيوي جدير بأن بثمر فكراً --ويمنح العمل قدمة، ويجعل قراءة الرواية سبيل تركير الفكر المرء وإنمائه وتوظيف ثقافته، أو استدعاء بعض النصوص الأخرى القديمة أو الحديثة التي من شائنها أن تضميب القراءة، وتعين على يقة التفسير،

إن مجموع الملاحظات الملتقطة والإشارات اللافئة يشكل منظومة كلية جديرة بالنظر والتأمل والاسترجاع، واستثارة مزيد من الأسئلة؛ بغية إدراك مقولات مترابطة أو أفكار كلية ينتجها التفاعل الناتج عن دلالة هذه الملاحظات مع الخلفية المرفية والمفاهيم أو المقولات التى تمنحها بعض الحقول المعرفية الخاصة، أو النصوص ذات الطابع المميز، إنها عملية تشبه ما يفعله ضابط البوليس السرى حين يضع يده على بعض الأشياء؛ فيمعن النظر فيها محاولاً حل شفرتها وتبين مدى تواصل الخيوط الرابطة بينها ووجهة الأسهم التى تقود إليها.

واستجابة لروح المنهج العلمى لابد من اختبار صحة الفروض التى انتهى إليها هذا الجهد الحيوى البناء من خلال مواجهة الملاحظات التى قد لا تنسجم مع ما انتهينا إليه من تفسير. وهنا لا ينتفى احتمال وجود بعد ثان إلى جوار البعد الأول الذى اتجه إليه التفسير بحيث نجد نوعاً من الدعم المتبادل بين البعدين اللذين يسيران في اتجاه واحد أو يخدمان قضية واحدة ربما كان لها جانب فردى وآخر جمعى، المهم ألا يسرع القارئ إلى الإحساس بالإحباط أو الرغبة في التراجع عندما يتبين جانباً من التضارب أو التناقض فيما استخرج من ملاحظات، وربما تعلق إدراك ماهية الشكل الفني اللواية بعدى إمكان التوفيق بين ملامح التناقض الظاهرة التي لا تنسجم مع قراحنا للرواية، وباختبار مدى انسجام هدف القراءة مع استجاباتنا تجاه الشخوص وخبراتهم أو مع فهمنا الخاص للعمل،

وفى نهاية هذا الفصل يلتفت الكاتب إلى الإجابة عن سؤالين مثارين، يتعلق أولهما بما يقدمه التحليل، ويبدو ـ فى رأى بعض

القراء المتعطين عبر موجود بالفعل في النص، وأما الثاني فيتعلق بمدى قصد الكاتب إلى كل ذلك الذي ناقشه التحليل أو كشف عنه. وبينق السؤال الأول أسترهما، في نظره، فيحيب عنه إجابة موضوعية حين بطرح احتمال أن نكون قد كلفنا تطبلنا فوق ما يحتمل، وهذا أمر يوجِب علينا إعادة النظر في مسلكنا التحليلي، ولكن الاحتمال . الآخر الذي نجد في ضوبًه، وفي ضوء القراءة الواعية الأمنية، جانباً من سلوك الشخصيات ومواقفها مما يدعم تفسيرنا وجانباً آخر يرشح تفسيراً مغايراً؛ فالمخرج فيه أن من الوارد أن يكون المؤلف قد عمد إلى إنشاء هذا الجانب من الغموض، أو أصباب تجارب الشخصية وتجاريها قيراً من التغير عبر مسيرة الرواية، ولابد من أخذه في الاعتبار، وأما السؤال الثاني عن كون المؤلف عمد إلى كل ذلك الذي تكشف عنه القراءة النقدية للروابة فبراه سؤالاً مخادعاً، ويقول في الرد عليه: «إن الفن.. بحكم طبيعته الأصلية ـ يفسح المجال لكل ما تفحره اللغة، وتسبتثيره مشاهد الحدث وأنماط السلوك فينا من استجابات، ويسبب من القيدرة على خطاب أناس متعبدين بوسائل متعددة؛ ينهض جانب كبير من مقومات خلود الفن العظيم إننا مطالبون فقط بألا ننجرف بمهمة ألفن، وعنيئذ لنا أن نفسس النص مسترشدين بحسنا الفني وأمانتنا العلمية، ومستعينين بثراء عقولنا الخاصة.

وحين يتضع المنهج وتتبين خطوات مسيرة القراءة يلزم القارئ

معرفة ناضجة بأنواع الزواية، وهذا ما تناوله الكاتب في الفصل الثاني من الكتاب، ويكشف المؤلف منذ الفقرة الأولى - أن الأمر ليس أمر مضمون، أو عالم خاص، أو شريحة بعينها، أو حتى أمر بناء أو قالب خاص... إنما الأمر الذي يمارس فعاليته في تمييز أنواع الرواية هو أمر فني يتعلق بمقومات التشكيل الفني، أو الطريقة الخاصة التي تقدم بها مادة الرواية، وإذا يتساط: متى تفتقد الرواية مقومات كونها رواية؟ هل ثمة شكل مثالي الرواية؟ وما بالشكل الروائي مرهون بالسؤال: كيف يقوبنا الشكل إلى ما ينبغي علينا أن ننشده في الرواية؟

ومن منظور فنى أولا، ولحة تاريخية ثانيا؛ يقدم أنماطاً روائية مختلفة يمكن الاعتماد عليها فى تحديد نوع الرواية. إن الانطلاق من الوعى بما ينصب عليه الاهتمام فى العمل يشكل المدخل الصحيح لدراسته. وحيث إن الأعمال الروائية تتفاوت فيما تصرف إليه اهتمامها، أو يوجه إليه مبدعوها أنظارهم؛ يتفاوت التصنيف ويختلف النوع. فثمة روايات ينصب الاهتمام فيها على النمط العقلى أو الشعورى لإحدى الشخصيات، فى حين تشغل أعمال أخرى بالطبيعة الخاصة بمجتمع ما، أو تعنى بفكرة فلسفية مجردة. وربما حرصت أعمال أخرى على أن تبدو واقعية اعتماداً على تقديم شخصيات تبلغ درجة من التعقيد والتركيب تؤهلهم لأن يكونوا شبيهين بأشخاص درجة من التعقيد والتركيب تؤهلهم لأن يكونوا شبيهين بأشخاص

الحياة المقيقية. وقد نقرأ أعمالاً أخرى بالعالم الداخلي أو السفلي الذي يبدو خارقاً للطبيعة على نحو ما... ولا شك أن الواوج إلى عالم هذه الروايات جميعاً ابتغاء دراستها دراسة صحيحة من مدخل واحد سوف يقودنا إلى الوقوع في الخطأ، أو الاستغراق فيما لا طائل وراءه. بعبارة أخرى... إن الإدراك الواعي لخصوصية الطريقة التي تقدم بها الماة الروائية هو الذي يضمن سلامة التفسير الظاهرة التي قد توهم بغير المراد الحقيقي؛ فلو أن إحدى الشخصيات الروائية المحورية قدمت بدقة وشمول؛ كي تمثل فكرة معينة، فمن خطل التفسير أن نتناولها باعتبارها نموذجاً للشخصية المعقدة أو الشخصية الواقعية. ولو أن العالم الخاص بإحدى الروايات استمد ملامحه من عالم الأحلام والعجائب؛ فمن العبث أن نستبين من خلاله صورة لأنماط السلوك الاجتماعي المعاصر.

ويلفتنا الكاتب إلى أنه يتعمد تجنب استخدام مصطلح «شكل» ويستبدل به مصطلح «نمط» أو «أسلوب» لاقتران الأول بقضية البناء والقالب، في حيث يقصد بالثاني الدلالة على المنهج الخاص أو الطريقة التي قدمت بها مادة الرواية، وفي ضوء هذا يقترح الرواية أربعة أنواع أو أنماط رئيسية هي:

- _ الرواية الاجتماعية:
 - _ الرواية النفسية.
 - ـ الرواية الرمزية.

ـ الرواية الرومانسية الجديدة.

ومن الأهمية بمكان أن ندرك أن التصنيف المقترح ليس جامعاً مانعاً وإن أمكتنا الاطمئتان إلى أن معظم الأعمال الروائية يمكن أن يندرج تحت أحد هذه الأنواع. كما أنه من الوارد صحة اعتبار عمل روائي واحد منتمياً إلى أكثر من نوع واحد من هذه الأنواع؛ فالأمر نسبى، والظاهرة البينة قد تتعدد محاورها أو تحتمل أكثر من رؤية وتقسير. وهل ثمة ما يمنع اتضاح البعد الرمزى في رواية اجتماعية أو نفسية؟

وإذا كانت الرواية الاجتماعية ظلت النمط السائد خلال القرنين الماضيين على نصو ما نلاحظ في الأعمال الكبيرة ذات الرؤية الشمولية مثل أعمال ديكنز وهاردي وتواستوى... وغيرهم؛ فإن القرن الحالى شهد تفوقاً ورواجاً الرواية النفسية والرمزية والرومانسية الجيدة

John لجون أبديك Rabbit Run المحتمد ويتخير الكاتب رواية Rabbit Run لجون أبديك Ubdick نمونجاً الرواية الاجتماعية. فيدأب في تحليلها من المدخل الذي يراه سبيلاً إلى تحقيق الغاية المنشودة، وإذا تستلفته التفاصيل المقيقة المتعلقة بالمكان مما يستشعر القارئ ألفته، ثم يخلص من ذلك إلى السمت المتعلق بالرواية الاجتماعية عامة ماثلاً في الحرص على منح القارئ إحساساً بالمكان من خلال وصف الجزئيات المألوفة، وضروب الانشطة المختلفة ابتغاء إعطائنا ما يكفى لجعلنا نلقى

بأنفسنا في أعماق العالم الموصوف كي نفهم طبيعته بنفس البقة التي نفهم بها عالمنا الخاص. ويمعن في التدليل على ذلك من خلال التحليل الهادئ للمقاطع الوصفية الواردة في الرواية.

وثمة عناية بالبيئة الاجتماعية وعلاقات تلاحم الشخصية بسائر أفراد المجتمع، ورصد ما يقع من ضروب التصادم أو التواؤم خلال تلك الملاقات. وكذلك هناك اهتمام بفعاليات التغير على كل من المستوى الفردى ومستوى المؤسسات الاقتصادية والثقافية، وإحساس ملحوظ بحركة الزمن وتحول الأشياء.

إن عملية تفسير الرواية الاجتماعية هي - في رأى المؤلف - عملية تفسير لحياتنا الخاصة؛ ذلك لأن التماثل بين الحياة الفعلية والحياة المصورة في الرواية يبدو شديداً بحيث لا يمكننا معه أن نتجنب الوقوع في نقل المعنى من واحدة إلى أخرى. ومن ثم يجب علينا حين نفسر رواية اجتماعية، أن نبحث عن تفسيرات الطبيعة الخاصة للمجتمع... كيف يعمل؟ ما هي العناصر الفعالة في تكوينه الموجهة لحركته؟ ما قيمه السائدة؟ ومن المحتم أننا سوف نجد أنفسنا أمام ملامع واضحة المحتمعات الإنسانية عامة.

كما يشكل البحث عن نماذج السلوك الإنساني، والتنقيب عن العلل الكامنة وراء الأشياء، واستكشاف الأسباب والنتائج نشاطأ تفسيرياً مجدياً في الرواية الاجتماعية، ورغم أن هذه الرواية نادراً ما تتخذ من القضايا الأخلاقية محك اختبار أو تمحيص، فإن الاهتمام بالعلل والنتائج، وكيفية تشكيل العلاقات الإنسانية السلوك يهيئ الفرصة لظهور القضايا الأضلاقية والاهتمام بها على نحو موضوعي نسبياً.

معنى ذلك أن إدراكنا لحقيقة الرواية التى نقرؤها، وانتمائها إلى الرواية الاجتماعية يوجب علينا أن نطرح الأسئلة النقدية التى تبدو أكثر دقة وملاحمة لطبيعتها. فما دام بمقدورنا توقع انشغال الرواية بطبيعة المجتمع، فإن من الضرورى أن نلتفت إلى ما تتضمنه من سلسلة الوصف الخاص بمواقف الحياة المختلفة، ولا نغفل عن الأزمات الفردية الشخصيات، وما تثيره العلاقات الاجتماعية من قضايا، وما يتكشف من ترابط الأسباب والنتائج على نحو تدريجي وموضوعي. كما لا يفوتنا رصد القضايا الأخلاقية التي تبدو في الرواية الاجتماعية أكثر حضوراً منها في سائر الانواع المشار إليها.

وحين يتناول الكاتب الرواية النفسية يعيد التنبيه بأن المصطلح المستخدم في تمييزها لا يقصد منه سوى تقريب المعالجة، ولا ينكر أن كثيراً من الروايات التي نعدها روايات اجتماعية تتعرض الحياة النفسية الشخصياتها، كما أن الروايات النفسية تعطينا ـ عادة ـ صوراً اجتماعية. ولمل الفرق الأول الذي يمكن رصده بين النوعين يتمثل في أن الرواية النفسية تتشكل تبعاً التجارب العقلية والعاطفية لشخص أو بعض الشخصيات... في حين أن الرواية الاجتماعية

نتشكل اعتماداً على تشابك التفاعل الاجتماعي. ومن ثم كانت بؤرة الاهتمام في الرواية النفسية منصبة على التطور الفردي من خلال رصد الحركة الفكرية للفرد وتبلور شخصيته، وتبين الدوافع الداخلية المقدة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط.

وحين يتسائل عن الكيفية التي يمكننا بها تحديد هوية رواية تنتمى إلى نمط الرواية النفسية، يؤكد على أن معظم أحداث هذا النمط من الروايات أحداث داخلية تقع في أعماق الشخصيات الروائية شنائها في ذلك شأن الأفكار الخاصة التي تجوس خلال الذهن، ولكي يرسخ هذه الملامح النظرية يعمد إلى وقفة تطيلية طويلة مع شخصية «كوينتين» الواردة في رواية «الصوت والغضب» The Sound and The Fury

وثمة خصيصة أخرى تميز الرواية النفسية، وهي أن الإحساس بالزمن فيها يبدو أقل فعالية وتوظيفاً منه في الرواية الاجتماعية. فالمادة هنا لا تتشكل في ضوء التعاقب الزمنى الذي يبدو سمة بارزة في الرواية الاجتماعية. وغالبا ما يكون البديل الذي يشكل مفاتيح استجلاء عالم القصة ماثلاً في اللحظات الهامة التي تحمل دلالة خاصة في حياة الشخصية من الوجهة النفسية. ولأجل هذا يرتهن مناط الأهمية باللحظات التي تقود إلى فاعلية التشكيل في تطور الفرد، أو حالته، أو عقله.

وفي ضوء هذا توشك غاية الرواية النفسية أن تتحدد في جعلنا

ندرك الكيفية الخاصة بتشكل مشاعر الفرد واتجاهاته. ونشاركه تجاربه الخاصة، ونفهم طبيعة العالم الخاص بسلوكه الشخصى المتفرد. ومن شأن التعامل مع التجرية المقدمة عبرها على هذا النحو أن تتمى مداركنا وترقق مشاعرنا؛ فتعمق بذلك غايتها وتزداد قيمة.

وحن تتضم لنا الأسورعلي هذا النصو يكون من الطبيعي أن يتحاور نشاطنا النقدي في قراءة الرواية النفسية وتفسيرها الأمور المتعلقة بفهم طبيعة المجتمع وتقاليده والعلاقات القائمة بين أفراده ومؤسساته، وإنما سوف تنصرف إلى استكشاف الإحساس الفردي بالحياة ومحاولة النفاذ إليه. وليس ثمة وضوح العلل والنتائج عندما ننظر في أعمياق الناس، ونستيين النمياذج المقدة من الشواطر والأفكار والمبررات العقلبة والأمزهة الخاصة التي تشكل أسس حياتهم. وليس ثمة تركيز على القضايا الأخلاقية بالقير الذي نراه في الروايات الاحتماعية. كما أن القصية النفسية التي يفتر فيها الإحساس بالزمن بحثاً عما هو أهم تبدو أقرب إلى فوضى العرض، وتفتقد الاهتمام بالنظام باعتباره قيمة على نحو ما تميز إنجاز الرواية الاجتماعية في هذا الجانب. إنها تبيو أكثر تسامحاً مم الفوضى واجتراء على النظام. إنها تعكس توق الفرب إلى المرية الشخصية، وقوة رغبته في تشكيل الواقم على نحو بناسب النزعة الغربية الغالبة في النصف الثاني من القرن التاسم عشر.

ثم يأتي ضبيق «فلوبير» بالتفاصيل الكثيرة المبتذلة في الرواية

الاجتماعية خاصة ما كان منها متعلقاً بحياة الطبقة المتوسطة، ورغبته في منح الرواية شكلاً فنيا أفضل، ليتضافر مع الإعجاب بجهود الشعراء الرمزيين، ويدعمه في ذلك «هنري چيمس» فيظهر المرص على أن تحقق الرواية أثراً فنيا موحداً. ولذلك لابد من تجنب الأحداث الثانوية والحبكات الغربية وكل ضروب الحشو والتزيد... لابد أن يكون كل شئ في خدمة التعبير عن معنى التجربة التي تسعى الرواية لوصفها.

وفي بداية القرن العشرين يحرص عدد من الكتاب البارزين أمثال «چيمس جويس» و «مارسيل بروست» و «أندريه جيد» على تنمية افتتانهم بإنجازات الحركة الشعرية الرمزية في فرنسا ... تلك الإنجازات التي تمثلت - بالدرجة الأولى - في تقديم تجارب غريبة غرابة لا يمكن توصيلها إلا من خلال استعارات وصور خاصة في ضوء ملابسات فردية خاصة. وعندئذ كان حتماً على الرواية أن تخطو خطوتها الطبيعية المتوقعة في ذلك الاتجاه منتقلة من القصة النفسية التي تعنى بالتجربة الفردية إلى القصة الرمزية التي تحاول فني، وتركيز على حالة عقلية واحدة، ومشاعر واحدة بدلاً من اللهاث وراء التعاريات المتداخلة الشعور الفردي خلال رحلته من حول نجاريه المتباينة للنمو والنضج، وخلال الحالات المختلفة والتناقضات الموقية المتباينة للنمو والنضج، وخلال الحالات المختلفة والتناقضات الموقية المتباينة للنمو والنضج، وخلال الحالات المختلفة والتناقضات الموقية المتباينة للنمو والنضج، وخلال الحالات المختلفة والتناقضات

تضمنتها القصة وثيقة الصلة بالحالة العقلية أو الشعورية الرئيسية التى تعالمها القصة، وسوف يتكشف الكتاب كله فى هيئة نمط من التصوير الخيالى اللانهائى، وشأن القصيدة الرمزية ستحاول الرواية إغراء الكاتب بمعايشة تلك التجارب الشعورية الخاصة التى تعيز الحالة العقلمة أو الوجدانية.

ويتخذ الكاتب من رواية جون هوكز _ الروائى الأمريكى المعاصر _ غصن الزيزفون The Lime Twig مثالاً للإشارة إلى الرواية الرمزية التى تعنى بالكشف عن الأحاسيس الفريدة، والتجارب الذاتية المقترنة بإحساس إنسان العصر الحديث بالعجز والنقص. ثم يفيض فى تفسير نمط الرواية الرمزية من خلال رواية أنتونى بيرجس: برتقالة آلية A Clockwork Orange ، مركزاً على كشف مدى مفايرتها للنوعين السابقين، فليس ثمة وصف تفصيلى لجتمع محدد ولا تصوير نفسى عميق لإحدى الشخصيات. وإنما بناء اجتماعى غير واقعى غالباً، يبدو معزولاً ومبالغاً في تصوير شنؤذه. وثمة شخصيات في حالة بينة الحدة تفتقد ذلك النوع من الدوافع المقددة، والنماذج الفكرية المنوعة التي تشكل مقومات التشخيص الفردي التاء.

ويمكن القول إن مهمئنا النقدية في تفسير الرواية الرمزية تكمز في فهمنا الدقيق لوضوعها، واكتشاف ما يتصف به أساويها مز تصوير محرف لجانب واحد من جوانب المجتمع تم عزله قصداً عز الأطر العادية بحيث اتخذ هيئة كابوسية مرعية، وتبين ما يميز شخوصها من خضوع افكرة مهيمنة تجعلنا لا نراهم إلا في قبضة الحال الراهنة المسيطرة عليهم. تلك الحال التي يكون نقلها، مع ما يعلق بها من أفكار، هو غالباً هدف القصة، وفي ضوء هذا يكون من الخطأ انتقاص مثل هذه الأعمال لكون شخصياتها غير مركبة. وغالباً ما تكون شخصيات هذا النمط الروائي محددة دون أن ينال نلك من إمكان إدراك ثراء الدلالات التي تمنحها. بل إن رواية الحدث الرمزي توشك أن تكون فكرة علينا أن نبحث عنها.. قد تكون فكرة فلسفية، أو فكرة متعلقة بالطبيعة البشرية... وقد تكون معتمة أو ففية إلى حد ملحوظ، وربما بدت واضحة إلى حد يثير التوجس أو الفزع.

وحين يصل الكاتب إلى الحديث عن القصة «الرومانسية الحديثة» يبدأ بالإشارة إلى ملامح التشابه والاختلاف بينها وبين القصة الرمزية من جهة، وبينها وبين القصة الرومانسية التقليدية من جهة أخرى وبوثق الصلة ما بين الرومانسية الحديثة وبعض الاكتشافات العلمية المحدثة المتعلقة بطبيعة الإدراك الحسى البشرى التي عملت على تأكيد الاعتقاد بأن كلاً منا لا يرى الواقع إلا من خلال العدسات المائلة لإحساسه الفردى الخاص... بل إننا لا نرى إلا مما نحن مهيئون نفسياً لرؤيته. كما يشير إلى أثر بروز مفهوم اللامعقول على الوجود الإنساني وما يمكن تطبيقه من أخلاقيات ومثلً... ذلك المفهوم

الذى وجد سبيله التعبير عن نفسه عبر سياق خيالى غريب من الأحداث اللامنطقية والشخصيات اللامعقولة... وأخيراً فاعلية معطيات التاريخ الحديث ونشاط الاستخبارات والقنابل وبيزنى لاند وثورة الأفكار في إيجاد أرضية درامية لها من خلال الرواية في أنواعها السابقة.

ايس في الرومانسية الحديثة ما يشبه ملاحم الحب اليونانية القديمة، ولا تتبعامل مع الشخصيبات والمواقف الثيالية والملامح الأسطورية... برغم كونها غربية وغير طبيعية في كثير من حوانيها، ويعتمد الكاتب في تبين ملامح هذا النوع الروائي على تحليل رواية مرتفعات ويزرنج لإمبلي برونتي. فبري أنها تدخلنا عالماً خاصاً، ذلك أن مواقم الأحداث معزولة في مناطق نائية غالباً لا تحمل شبئاً من أثار المضارة. يبيو النشر كاتما يعيشون مشاعر يوائية. وتبيع الحقائق غامضة كما أو كانت ترى من خلف الضياب... وغالباً ما تروى القصة بطريقة غير مياشرة وتقدم بصورة حرفية بنهض الوصف فيها بالنور الأكبر؛ لأن الأحداث كلها غريبة مثيرة للعجب. وغالباً ما لا يكون الوقت قيمة، ولا للزمن فاعلية في حركة الحدث. السنوات مضغوطة واللحظات ممتدة، ويعيش الناس كما لو كانوا خارج دائرة الزمن. وتجد الخرافة الغربية مكانها في عقل الشخصية وحركة الأحداث. تبدو الشخصيات أكبر من الحياة، أو أكثر حدة مما يمكن أن يكون عليه منالوف البشر. ويمقدورها إثارة خيالنا مقوة وإيقاظ ما ضمرته الحضارة من معالم فطرنتا. يوشك الحدث أن يستعصى على التفسير، فالدوافع ليست وليدة الظروف المحيطة كما هو الشأن في القصمة الاجتماعية، ولكن المواقف تقفز إلى دائرة الشعور تامة ومكتملة وقوية ومحركة للتوتر النفسى العميق.

ولا ينصب الاهتمام في القصة الرومانسية الحديثة على حالة قائمة بعينها أو فكرة رئيسية محددة، إنها نوع من إلقاء الضوء على توترات معينة داخل البناء الاجتماعي المعاصر لها. إنها رؤية مجردة لحالة المجتمع البشري في أشكاله الكبري، وليست تركيزاً على مشكلة واحدة، أو نوع واحد من التجارب الإنسانية داخل المجتمع، إنها استبطان العصر بطريقة معقدة... تظهر في المجتمعات الحديثة لتنكر الحضارة بما يقبع خلفها، فتكشف عن ضروب التوتر والاضطراب التي تختفي تحت قشرة السلوك المتحضر والأشياء التافهة التي تشبطنا يومياً. وتلك التوترات هي ما ينبغي علينا تفسيره... لا أحاسيس الشخصيات التي تبدو خارقة وأكبر من الحياة، ولا البناء الاجتماعي، ولا أخلاقيات الموقف، ولا الصالة المياة، ولا البناء الاجتماعي، ولا أخلاقيات الموقف، ولا الصالة

وانطلاقاً من العام إلى الخاص نسبياً يتناول المؤلف في الفصل الثالث المسائل المتطقة بالبناء والحبكة فييدؤه بداية قصصية لا تخلو من إثارة حين يورد مطلع رواية ديكنز: «التوقعات العظيمة» Great مريدة بداية جيدة لأي كتاب، ويرد

ذلك إلى ما يُحقق ليبنا من استحابة فورية اشحنات التوبّر والإثارة المقترنة بها، وغلبة الاحساس بخطورة الموقف المقدم. ثم يبير الأمر استناداً إلى تحليل ذلك العمل حول كيفية بناء الأعمال الروائية، وإسبتثمار اهتماماتنا وتوقعاتنا بشأن الأحداث الروائية المتنابعة... أي كيفية ممارسة الحبكة وفاعليتها، وما يترتب على ذلك من أمر اقتباينا إلى إيراك المغزي الكامن وراء التجارب المقيمة في الرواية، وبتضح المدي الكبير الذي يطقه على أمر التطلع وجب الاستطلاع أو التشويق والإثارة وطبيعة اللغة المبنة على ذلك... معنى ذلك أن القارئ بقف طرفاً فاعلاً منذ اللحظة الأولى في تشكيل الرواية وفي تلقيها... وبجرص الكاتب على استثمار اللحظة الراهنة... لحظة التلقى والقراءة... والخلفية المتدة في حياة القارئ منذ الطفولة حتى الأن، ولعل هذا هو سر الاستمرار في قراءة العمل، وريما قراعته مرة ثانية، كما أنه سر التوقف وعدم مواصلة القراءة في عمل آخر. ومن ثم كان مبدأ التنبؤ بطبيعة العالم الخاص بالرواية هو ما يشكل العنصر الأول من العناصر الأساسعة التي ينهض عليها يناؤهاء ويتحدد ـ في ضوئها ـ مغزاها.

ثم يأتى جهد الكاتب في استثارة اهتمامنا بما يحدث للشخوص، وإثارة قلقنا عليهم باعتبارهم بشراً، والإيحاء بتعدد الاحتمالات التي يمكن السير بهم إليها، والتنبؤ بما يمكن أن يصيبهم أو يؤول إليه أمرهم، وما يمتزج بذلك من خبرة ورؤية خاصة ليمثل العنصر الثاني من العناصر الأساسية الشلاثة التي تشكل بناء الرواية وتحدد مغزاها. ولا شك أن المضامين العامة في الموروث المعرفي الإنساني العام، وغيراتنا وتجارينا عن طبيعة النمو في الحياة الواقعية، ورصيدنا من قراءة كتب بعينها مما يسبهم في تشكيل مسار اهتمامنا وتوقعاتنا في هذه المرحلة.

أما العنصر الثالث من عناصر بناء الرواية وتحديد مغزاها فيرتهن بالتوقعات التي توحى بها الحبكة التقليدية، أو الصيغ القصصية التي يستنبطها الكاتب من رحلة التقاليد الأدبية والسرد القصصي؛ فتشكل نوعاً من البناء المصطنع لتجارب الإنسان.

ويعشمد المؤلف في استكشاف طبيعة البناء والحبكة للرواية المقروءة على عملية عقلية آلية تتم أثناء القراءة، يطرح المرء فيها العبيد من الأسئلة على نفسه مثل:

- أي نوع من أنواع العالم ذلك الذي تقدمه الرواية؟·
 - ـ ما ضروب النشاط والأحداث التي يُتوقع حنوثها؟
- ـ مـا توقعاتنا حـول الشكل العام الـحبكة؟ وكيف نتمثل الإطار العام المتوقم لمسار الأحداث؟
- ماذا نرجو أو نؤمُّل للشخصيات الرئيسية؛ وماذا يقلقنا بشأنها، أو نتخوف عليها منه؛
- هل ثمة توقعات مزدوجة يرتد بعضها إلى تجربة الحياة الواقعية، في حين يرتد بعضها الآخر إلى الحبكة التقليدية أو أنواع

القصية؟

- ـ إلى أى مدى تعضد التوقعات بعضها بعضاً. أو ينقض بعضها بعضاً؟ ومن ثم؛ ما التعبيلات التى تغرى القصة بإضافتها إلى توقعاتك؟
 - ـ كيف تسهم ثلك التغيرات في بلورة معنى الرواية؟
- ـ كيف تسهم النهاية ـ بصفة خاصة ـ في اتساق التوقعات، أو إثارة اللبس؟
- إلى أى مدى نستبين حيوية التفاعل أو جداية العلاقة الفاعلة بين الشخصية والحدث؟

ويبقى فى النهاية أن هذه الأمور جميعا مجرد افتراضات مرنة قد تأتى بعض الروايات فتهزها هزاً، أو توشك أن تسحقها جملة وتفصيلاً؛ فلا يبقى منها سوى الاستضاءة بملامحها فحسب.

وفى الفصل الرابع يولى المؤلف قضية الراوى ومنظور القص المتماماً يناسب أهميتها فى دراسة الرواية، ويتخذ من رواية داورد جيم، Lord Jim لجوزيف كونراد سبيلاً إلى تناول هذه القضية، ويشير ابتداء إلى تعمد الكتاب إيقاع القارئ فى نوع من الحيرة والالتباس حين يجد بين يديه نتائج متفاوتة أو متناقضة يتعلق بعضها ببعض الشخصيات، ويتعلق بعضها الأخر بمغزى الحدث أو فكرة القصة. وعبر تحليله للرواية ومحاولة اكتشاف الحيل الفنية الكامنة وراء هذا التصرف، يتوقف أمام نقاط تدخل الراوى وقفات

طويلة؛ كن يتصاور بنا الأحداث الظاهرة الموصوفة الى محاولة استنباطها وفلسفتها، وبحاول إدراك إمكانات الراوي العارف بكل شئ، وتحديد المسافة التي يتخيرها للاقتراب من الأحداث في هذه الرحلة أو تلك، أو تعمد تفسير الشخصية تفسيراً بذاته. ثم يطرح مسالة الربط الذي نعقده ـ نحن القراء ـ عادة بين صبوت الراوي والمؤلف... خاصة حين لا يكون الراوي أحد شخصيات القصة. ولايه المقدرة على حكى الأشياء التي لا تعرفها أية شخصية من شخصياتها، وتكون هذه فرصة لتبين رؤية المؤلف الخاصة والمحتوى الذي يعني يتيومسيلة من منظور خيامي، وهنا يري أنه ليس من الحكمة أن نرد هذا الصوت كلية إلى المؤلف. ويميل إلى افتراض الشخصية المستعارة المؤلف في كل رواية والمعروفة باسم والمؤلف الضمني، أو «الذات الثانية» على حد تعبير كاتلين تلوستون... تلك الذات التي يحسدها المؤلف من خلال الراوي المتخير ، ويصل إلى أن وظيفة الراوي. كما حيدها المؤلف تتمثل في اقتباد القارئ للاستحابة للنزعات الذاتية ومحموعة القيم التي ينقلها.

ولا شك أن الأمر يتغير نسبياً حين يخلى الراوى الضمنى السبيل لأحد شخصيات القصة كى يروى باقى أحداثها، أو جانباً من تلك الأحداث. فلسوف نتبين أن علاقته بالحدث أو الشخصية. ومصادر معلوماته عن هذا أو تلك قد يكون سبباً فى عدم ثقتتا بالمروى. وفى قدر من التعميم يرى المؤلف أن ما نستمع إليه ـ بلسان الراوى فى الرواية الحديثة عموماً يجب أخذه بقدر من الارتياب والحنر، ذلك أنه يتخير منظوراً بعينه للسرد يصرفنا من خلاله عن الاهتمام ببعض الأشياء التي يتوقع منا الاهتمام بها، ويقوبنا إلى أشياء أخرى يريد لنا أن نشغل بها. ويصل من خلال تناوله لدور الراوى في القصة المشار إليها إلى أننا نقع تحت التأثير النسبي لمنظور الراوى المتخير. ولكي يؤكد هذا الاستنتاج يشير إلى عدة أعمال أخرى يؤدى فيها الراوى دوراً مقصوداً من قبل المؤلف، كي يستغل توجهات القراء وتوقعاتهم، أو يتصرف فيها لصالح وجهة بعينها، مثل رواية فوكنر الشهير المحالة ورواية نابوكوف Lolita ورواية ثاكرى، Vanity Fair «دار الغرور».

ويلاحظ المؤلف أن الراؤى العارف بكل شئ الذى تشير روايته للأحداث قدراً من عدم الثقة فيما يروى كان هو الفائب على روايات القرن الثامن عشر، وجانب كبير من روايات القرن التاسع عشر، أما الرواية الحديثة فغلب فيها السرد من خلال الشخصية صاحبة الدور الأول أو الثانوى، واقترن كذلك بتطور آخر يتمثل في التجريب الماص بوجهة النظر التي يرى الراوى أحداث القصة من خلالها. ويحرص على التقريق بين المسطلحين: الراوى ووجهة النظر؛ فالراوى هو الشخص الذي يروى لنا القصة، أما وجهة النظر فهي ذلك الموقع قصداً بحيث يمكن رؤية أحداث القصة من خلاله.

وعنى المؤلف في ختام الفصل بتأكيد التغير الذي طرأ على وجهة

النظر في قصص هنري برجسون وونلبام جدمون وقنيه بنيا وواف وجيمس جويس الثين كانول بمارسون التحريب ليكشفوه ما أصيحنا جمنعاً وإعن مه، وهو أن نظرة كل فرية إلى الواقعة تتماكل على نصو منعبقت مع الطباع والهنواجس ويرجنات الإمنسياس والغزوات الشخمينية، اقدرأمسم موضوع بالرؤية والرواية عندهم هو العقل البشري نفسه... إننا تكتشف عمل الفن الذي هو: عمل المقل وعلى تُصِ ما يجِتِ أَنْ نَكُونَ مِم شَخْصِياتِ رواة القَمِيْضِيِّ 💎 🖖 🖖 وتشكل قضيبة التشخيص الغنى ومقومات تقييم الشنخصيعة موضوع القصل الخامس من الكتاب؛ فيستهله للؤلف يتأكير أن كل ما تخوض فيه من أمر الرواية يتصل يفهمنا البشر: قيها، وأن غاية الرواية . باعتبارها تغييراً فنياً . هي تمثيل الحياة الإنسانية على خجر أعمق وأخصب، ومن ثم يعد التشخيص مندور التجرية الروائية، ويعد فهم النشر ومعايشتهم الغاية الأساسية من إيداع الشخصيات الروائية. وفي شيوء هذا تبين مهمة هذا الفصيل بيبان الآلينة التي ينتهجها التشخيص في الرواية من أجل تومسل معنى العمل الروائي، وتحليل نسبخه الاحتماعي، فضيلاً عن مناقشة للظريقة التي ترسح بها الشخصية داخل النص الروائي، واعتماداً على شخصية جاتسياي، Gatsby التي قيمها فيترجيراك، وشنفصينة راسكوانيكوف Raskolnikov عند بيستوانسكي بيتناول قيضية التشخيص وتورو من خلال عناصر ثلاثة هي:

ـ مدى تعقيد التشخيص وتعقد الشخصية.

ـ مقدار الامتمام الذي تستائر به بعض الشخصيات دون بعض. ـ مدى العمق الشخصي الذي يبدو أنّ إحدى الشخصيات تمثله.

وحين يناقش قضية تعقيد الشخصية يتعرض بالطبع لما يقترن بها من غموض يوحى بالعمق ويوهم بالقوة، لكنه يفرق بين القوة التى من شأنها أن تحقق فينا تأثيراً مأساوياً، والتعقيد أو الغموض الذى يمكن أن يكون مناط التشخيص والتمييز بين البشر دون أن يكون قادراً بالضرورة على تحقيق ذلك التأثير فينا، أما إذا اجتمع التعقيد والقوة في الشخصية كان ذلك سبيلاً إلى جدارتها بنيل الاهتمام على نحو ما حدث بالنسبة لبطل الجريمة والعقاب: راسكوانيكوف.

ويعرض المؤلف لتقسيم فورستر الشخصية إلى سطحية بسيطة ومستديرة معقدة، ويرى أن الإبداع تجاوز ذلك التقسيم. ثم يعنى بالمقومات التى من شائها أن تهيئ لإحدى شخصيات الرواية أن تكون الشخصية الرئيسية، لأن مغزى التجربة المائلة في العمل يبدو في الأعم الأغلب مقترناً بتلك الشخصية. ويرى أن هذه الشخصية تقلع في الاستحواذ الدائم على اهتمامنا، وإذا ما فهمناها فهما محيحاً كان ذلك سبيلنا إلى فهم جوهر التجربة المقدمة في الرواية، وطبيعة البناء الدرامي الذي ينتظمها؛ فعليها نعتمد حين نبني وطبيعة البناء الدرامي الذي ينتظمها؛ فعليها نعتمد حين نبني توقعاتنا ورغباتنا التي من شائها أن تحول أو تدعم تقديراتنا ويقيمنا. وكثيراً ما يكون فشل الشخصيات الرئيسية في أن تكون

أفكاراً أو تجارب حية سبباً في فشل الروايات بتكملها، ويحنث هذا الفشل عندما لا نستطيع نحن تقبل التشخيص أو النهج الضابط لسلك الشخصية الرئيسية في التعامل مم القضية المطروحة.

ثم يلتفت الكاتب إلى البور المنوط بالشخصيات الثانوية فيرى أنها هي التي تضفي على عالم الرواية حيويته وعمرانه، ذلك أن الرواية معنية يتقديم البيئات الإنسانية، والشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه السئات؛ ومِن ثم فإننا تكتشف ملامح العصر والمجتمع عندما نراقب الشخصيات الثانوية وهي تنطلق خلال أعمالها العادية المُألوفة. وقد يحدث أن تؤدي بعض الشخصيات الثانوبة أنواراً أكبر من ذلك... لكن تظل السافة بينها وبين الشخصية الرئيسية كبيرة. وقد سرز من بين هذه الشخصيات شخصية الند أو البطل الضد الذي ينافس الشخصية الرئيسية، ويكون أداة لكشف جوانب أخرى منها، وثِمة تفاعل حيوى بين هذه النوعيات جميعاً؛ فقضايا الروابة تتحيد وتتشكل أبعادها من خلال أفعال الشخصيات الهامشية، كما أن أبعاد تصرفات الشخصيات الرئيسية تتشكل منطلقة من مسلك تلك الشخمينات التي تتجرك من حولها وبتخذ التنامي التوقع للحيث مساره صعوداً اعتماداً على العمل المتوازن لتلك الشخصيات.

ويبدو الكاتب شديد الإلحاح في التأكيد على أهمية الدور الذي تؤبيه الشخصيات الثانوية في الرواية، ولا يمنحه القارئ الناقد ما يستحق من الاهتمام... ذلك أنها توظف بأساليب عديدة، فقد تكون عناصر اجتماعية تشكل السياق الإنساني باعتبارها المعيال الدال على ما هو عادى مالوقت وقد تكون يدا أبيجابيا الشخصية الرشيسية وقد تكون النظير أو الزوج المتمم لجوانبها وقد تكون أدوات تشكيل عنائة إنسانية أو وصفاً حيوياً وربما جاح وموزاً لبعض جوانب الحالة الوجودية السائدة ... وإذا نفقد الكثير عندما نغفل دورها الخاصة في الكشف عن معنى الرواية ورويتها الخاصة .

وفي معاولة لتحقيق قدر من توازن الاهتمام بعناصر التشكيل الفني في الرواية جميعاً: يتوقف المؤلف مع دور المشاهد الموضوفة في الرواية منبهاً إلى أن أكبر إغواء ينزلق إليه التفسير الأنبى القصة يتمثل في فرط الانشغال بالعالم الاسمى للإفكار والحقيقة أن وصف مكان وقوع الحدث أو تحليل محتوى أحد المشاهد أو رصد ما تفعله إحدى الشخصيات أمر قد يبلغ من الأهمية حدَّ تطق الفهم الصحيح لعالم الأفكار في الرواية عليه. وإذا كان الهدف من هذا الفصل يتمثل في جعل القارئ يستبين أهمية ما يمكن أن ندركه من وراء طرح بعض الأسئلة المباشرة الصريحة حول مُحتوى الوقائع أو وراء طرح بعض الأسئلة المباشرة الصريحة حول مُحتوى الوقائع أو وخلفيات المشاهد القصصية في هذه الرواية أو تلك. إن أنماط الحركة وخلفيات المشاهد القصصية في التي تشكل استجاباتنا تجاء العمل وخلفيات المشاهد القصصية في التي تشكل استجاباتنا تجاء العمل

لا خالف على أنبا تقس أممية بعض الشاهد خاصة اخضاهد
 الإثارة، ويلوغ الأحداث فروتها ، أو ظان التي ترصد انظان الكاشفة ،

أو تعظم خلالها حدة المواجهة... أما ما سوى ذلك من المشاهد الأقل إثارة فنردها إلى مناطق خلفية من أذهاننا، والحقيقة أن المرور العابر عليها دون تمييز يمكن أن يؤدى إلى افتقاد حيوية التقييم لمسار الحياة، وهو ما يعد قيمة أساسية في الرواية. إن التساؤل عن علة تقديم الحدث ومكانه، ومدى اختلافه أو اتفاقه مع ما سبقه من أحداث، وما تفعله الشخصيات، وطبيعة التغيرات التي تطرأ على الموقف والعلاقة ومكانة الشخصية... ومحاولة الإجابة عن مثل هذه التساؤلات من شأنه أن يدلنا على أهمية الدور الذي تنهض به المشاهد في تشكيل بناء القصة ويلورة معناها.

ومن خلال وقفات متأتية مع بعض المشاهد التي حفلت بها رواية هيمنجواي: «الشمس تشرق أيضاء» ورواية اورانس: «قوس قرح» ورواية هوثورن: «المنزل نو الجمالونات السبعة»... يواصل الباحث سبيله إلى تأكيد تلك القيمة، إن سلسلة المشاهد القصيرة التي تحفل بالعديد من الأشخاص والكثير من الحركة، وتتعدد فيها الأماكن ، ويتم الانتقال بين هذه الأماكن في خفة ويسر من شائها أن تمنصنا انطباعاً خاصاً بالتجربة الموزعة التي تقتقر إلى الإطار الكلي أو النتيجة المتماسكة، أما المشاهد الطويلة التي تتسع لامتداد أكبر من التفاعل بين شخصيات الرواية فيفترض فيها أن تقود إلى فهم أشمل وعلاقات أكثر تماسكاً وتحديداً، إن مكان وقوع الحدث وطبيعة الحركة الدائرة فيه مما يعد مؤشراً دالاً على النماذج البشرية التي الحركة الدائرة فيه مما يعد مؤشراً دالاً على النماذج البشرية التي

تسهم فيه وتطوره متاثرة به ومؤثرة فيه، وعادة ما تكون الشاهد التى لا تحفل بالتفاصيل، وتبدو أقرب إلى مشاهد الحياة الفعلية مرشحة لكون الرواية رواية رمزية، أما حين تقل مشاهد التفاعل المادى الظاهر فإن ذلك بعد مؤشراً على كون الرواية رواية نفسية.

ويخلص المؤلف من ذلك إلى أن طبيعة المشاهد تفتع آفاقاً نقدية يجب علينا الاهتمام بها، وتضع بين أيدينا ثروة كبيرة من المادة التفسيرية التي يمكن استمدادها منها، وينبه إلى ضرورة التأتى في الحكم على المشاهد التي تبدو خارج السياق الاجتماعي؛ فتكسر حدة الحدث في الرواية، أو تبدو ـ الوهلة الأولى ـ مجرد حشو زائد أو تغيير في الإيقاع؛ فمثل هذه المشاهد غالباً ما تلقى الضوء على قيم وأنماط من الحياة يحدث كثيراً أن تهمل أو تشوه في غمرة الانشغال بالنشاط الرئيسي البارز في الرواية.

وفي ضوء هذا يمكن التمييز بين ما أسماه المؤلف «المشاهد البنائية» أو مشاهد التكوين التي تقنن شكل الحياة ونسيجها، وتقدم القيم التي يمكن اختبارها في الرواية، و «مشاهد النروة» التي تسهم في استخلاص التجربة، وينصرف إليها الاهتمام غالباً. ويرهن حركة الإيقاع سرعة وهدوء بالمشاهد البنائية التي يتواصل إيقاعها على نصو ما ـ بالإيقاع البنائي للسلوك الإنساني ونيض الطبيعة في مواسمها المختلفة، وما قد يحدثه إنسان العصر من انتهاك قداسة الصلة التي تربط ما بينه وبين الطبيعة. ومما تختص به مشاهد الذروة أنها تشحذ قدراتنا على فهم الخواص الذهنية أو المقومات

الذاتية التي ربما اقتصر الأمر بشائها خلال المشاهد البنائية التكوينية على مجرد الإلماح الخاطف.

وريما كان أكثر عناصر الرواية تعقيداً وفعالية وجدارة بالاهتمام هو أمر اللغة تلك الأداة الوحيدة التي تنهض بعب، التجسيد الفعلى لكل العناصر السابقة... لذا كان الفصل الختامي وقفاً على تناول قضايا اللغة في الرواية. ويستهل الكاتب هذا الفصل بالتنبيه إلى أن الفروق اللغوية الدقيقة بالغة التنوع والمغايرة من كتاب لأخر بل داخل العمل الواحد. ويلفت إلى العوامل المعقدة التي تسهم في ذلك. وعلى رأسها التنوع الدلالي: حيث نلتقى بالمعني الإشاري التقريري المسيح في أحد مستويات التعبير، وبلتقي كذلك بالمعنى الضمني البعيد في مستوى آخر فضلاً عن العوامل المتعلقة بمستويات الخطاب اللغوي، وإيقاع الجمل، وأصوات اللاشعور، وضروب المغايرة في التركيب النحوى وبناء الجملة ويوجز الأمر في أهمية الانتفات إلى الفروق اللغوية، والتأكيد على أن مدى إدراكنا لرؤية الكاتب يرتهن بلغته.

تبيو الرواية ـ في ضوء الاعتبارات المميزة الشكل الفني ـ أميل ـ غالباً ـ إلى تفضيل اللغة القادرة على النهوض بمهمة التوصيل.. لغة التواصل التلقائي التي تكون مهمة الكلمات فيها نقل التجارب والأفكار إلى القارئ وإذا كانت الأفكار والتجارب تقدم خلال الرواية من منظور بعينه؛ فإن اللغة تنقل كذلك الانفعالات والقيم من خلال المنظور الذي توجد عليه هذه الأشياء في الرواية. ومن ثم يتسم

المجال لإيراد بعض التعبيرات المحملة بأبعاد رمزية مشعة تشكل أنماطاً من المجاز أو التناص اللغوى. كما يتسع المجال التعويل على بعض التعبيرات العامية أو ألمجلوبة من لغة الحياة اليومية؛ لإشاعة نوع من الفكاهة أو السخرية أو الظلال الخاصة. وكذلك الأمر بالنسبة للإفراط في المبالغة وعلو النبرة الخطابية، وربما أدت اللغة الرسمية المتكلفة الدور ذاته الذي تؤديه اللغة العامية حين نحس التعمل والتقعر في توظيفها.

والحقيقة أن إيجابية القارئ وحيوية توقعاته تجعله يستثمر أندر الأوصاف الواردة في النص ويتفاعل معها على نحو يمكن القول معه إن فضاء التعبير الروائي كله يكون معبأ بالأصداء العاطفية حتى حين لا تحث اللغة المستخدمة على أنماط معينة من العاطفة. ويبدو أن السر في هذا هو أننا لا نستطيع أن نجرد اللغة بعيداً عن السخصية القصصية، والمشهد أو الموقف الروائي، أو ننتزعها من إطار العالم الروائي الخاص بكل ما فيه. ومن شأن اللغة العاطفية أن توأد نوعاً من الحركة التي تنسرب داخل أفكارنا ومشاعرنا؛ ومن ثم تواجهنا في الرواية لغة إثارية وجدانية Emotive Language ثم تاجل اللغة التي يعرفها ريتشارد مبأنها اللغة التي تستخدم من أجل إحداث التأثير في العاطفة والموقف اللذين ينشأن من تتابع الأحداث إحداث التأثير في العاطفة والموقف اللذين ينشأن من تتابع الأحداث

وثمة مهمة فنية أخرى تنهض بها اللغة عند الكتاب من أمثال فوكنر تتمثل في التعويل لتكثيف المضامين التي تحملها مادة العمل. بل إن بناء داخلياً خاصاً يمكن أن يتشكل من خلال اللغة فحسب، يستطيع المرء أن يلمسه داخل معظم الأعمال الروائية الجيدة متمثلاً في مجموعة من الصور المتواشجة فيما بينها، أو في تكرار كلمات بعينها تشير إلى نوع معين من التقييم الدلالي، أو في نمط من الأبنية النحوية التي تعاود الظهور مرة بعد مرة في مواقف خاصة، أو الخصائص الأسلوبية المحكومة بنظام معين أو المرتدة إلى دوائر وحقول دلالة محددة.

وثمة كلمات بعينها تنهض بدور الرمز الفاعل في تشكيل دلالة العمل، وقد يتم تحويل أو تحوير دلالة الرمز في مرحلة من مراحل تطور الشخصية أو الحدث على نحو يؤثر في إدراك المغزى الدقيق للعمل كله. وثمة تعبيرات أو كلمات أصبحت - بفضل تضافر عدد من الكتاب المتميزين على توظيفها توظيفاً معيناً - رموزاً أدبية توشك أن تكون موطن اصطلاح بين الكتاب والقراء. ومن شان الرمز أن يواصل حياته الخاصة كما هو، ويعمل في مرونة من أجل تشكيل استجاباتنا خلال القراء... إنه يجمع المعانى كما هو الشأن في رمز الماء في رواية جويس: «صورة الفنان شاباء؛ ومن ثم لا نكاد نراه في أي موطن من النص حتى ينصرف ذهننا إلى تلك المعانى. ومثل هذه الرموز تستخدم قصداً في الأدب الروائي الحديث كي تساعدنا على تقسير التجرية المقدمة في القصة.

إن اللغة وسيلة دعم تفسيري، فالانطباع الذي تخرج به من مضمون فقرة ما يتم إثراؤه وتدعيمه من خلال ألفاظ النص اللغوي الذي يصفه ولكن اللغة يمكن أن تؤدى هذه المهمة من مدخل سلبى حين تكون ـ عمداً ـ تقيضاً للمفهوم المقدم. فالإيحاءات الداخلية التي نتخلل لغة النص قد تتعارض بالفعل مع الأثر الذي نتوقع أن تمنحه الشخصية أو الحدث. ولقد كان جيمس جويس مفتوناً بمثل هذه القدرات الكامنة في النص على نحو ما نرى استثماره لتلك الإمكانية بوضوح في لغة السرد الروائي في رائعته عوليس Ulysses استطاع جويس معتمداً على هذه التقنية أن يجعل الشخصية الواحدة موضم سخرة وموضوع تعاطف في الوقت نفسه.

إن خيوط المعنى الكامن في التجربة المقدمة نتنامى مع اطراد مسيرة الصياغة اللغوية التي يجب أن يتجسد من خلالها. وعلى الروائي أن يسأل نفسه: كيف يمكن معالجة الكلمات التي جات هي في حد ذاتها - مشحونة بالمعنى من أجل توصيل معنى أكثر اتساعاً يتمثل في محتوى العمل؟ وعلى هذا النحو يتبين لنا أن اللغة ليست مجرد كلمات، ولكن بنني مركبة وعبارات مؤلفة ونسق من الكلمات التي تحتفظ بفاعلياتها الخاصة. وعلى القارئ الناقد أن يواصل عملية اكتشاف تلك الفاعليات في مستوباتها الختلفة.

على هذا النحو تكتمل الدائرة التى بدت محكمة إلى حد لا يتيح لشيء من عطاء العمل الروائي أن يفيب عن الجهد التفسيري المخلص عبر هذه الراحل المختلفة، ولعل أبرز ما يميز هذه الرؤية أن أجراءاتها تمسك بما هو مشترك بين الأعمال الروائية المتباعدة تاريخاً، المشاوتة بنية وتقنية، نون أن تغلق الباب أمام إدراك

الإنجازات الفريية الفارقة التي يمكن تناولها داخل هذا الملمح العام أو ذاك أو خلال هذه المرحلة أو تلك من مراحل التفسير.

وتبرز قيمة هذا الجهد اللافت على امتداد الكتاب بالدرجة الأولى - في اتضاح البعد العلمي، والتزام الدقة المنهجية، والوعي الثمرة الطبيعية مائلة في قول مفهوم وتحديد للإجراءات ينأى عن اللبس والغموض... في حين أصبح القصد إلى التعمية والغموض والاجتراء على تناول غير المفهوم بإجراءات مبتسرة فعلاً تأليفياً والنجاً... بل ربما اتخذ وسبلة ادعاء لتميز المعرفة وخصوصيتها.

ولأجل هذا لم نضن بالجهد الكبير الذي بذلناه في نقل هذا العمل إلى العربية ودعمه بكثير من الهوامش للفيدة أملين أن يكون إضافة موضوعية في حقل النقد الروائي...

والله من وراء القميد

ص. ر.

الفصل الأول كيف نقرأ الرواية؟

إن الهدف من وراء هذا الكتاب هو أن يعد لك يد العون من أجل أن تكون قارئاً أفضل للأعمال الروائية. ذلك أنى تبينت، من خلال تجربتى فى تدريس الرواية، أن كثيراً من الناس الذين يوبون أن يكونوا قراء أكثر ثقة بأنفسهم يكتفون بالمثول خلف المنصة ولا يزيدون على إعلان الاعتراف قائلين: حسناً.. إن بإمكانى إدراك الأمر عندما نناقشه فى حجرة الدرس، أو عندما يطرحه الأستاذ للحاضر، غير أننى عندما أقرأه بعفردى _ يضيع منى شئ كثير».

ليس ثمة ضرورة لمثل هذا الشعور بالياس، لأن بإمكاننا جميعاً تقييم الكثرة الكثيرة من أفضل الأعمال الروائية نقدياً على الوجه الأكمل خارج دائرة حجرات الدراسة الأكاديمية. ويكمن مفتاح هذا التقييم في فهم طرائق المؤلفين الفنية في معالجة الأمر اعتماداً على مواقفنا واستجاباتنا من أجل تخليق التشخيص والمعاني في رواياتهم.

واسوف أحاول في هذا الفصل طرح تصور منهجي لقراءة الرواية قراءة من شأنها أن تعيننا على استمداد أقصى ما يمكن استمداده من العمل المقروء إذ لا شك أن كلاً منا قارئ سلبي إلى حد لا يخفى.. يحدث كثيراً أن يدع نفسه لما يقرأ مستجيباً لما يمارسه عليه من تأثير.. يغرينا بذلك غالباً رغبتنا في أن نتيح لتجربة الرواية أن تغمر عقولنا، مدركين أن معظم التفاصيل سرعان ما تتلاشى، ولكن مؤملين، بالرغم من ذلك، استبقاء الأفكار وخلاصة الرؤى المستبطنة السلوك الإنساني. ومثل هذه القراءة من شأنها أن تقوينا حتماً إلى الإحساس بعدم الرضا عن أنفسنا نتيجة لذلك الشعور الذي يتسلل إلى خواطرنا ليؤكد أنا أننا لم نخرج من الكتاب

بغير الانطباعات المفرقة في التعميم والبساطة، وسوف يغلبنا الشعور بأثنا لم ندرك مدوى قدر ضئيل من مستويات الدلالة والتشخيص والتصوير، والإيحاءات التي ندرك مدى أهميتها، ولكننا نتجنب مشاكل فهم مغزاها، أو ـ بالأحرى ـ لا نعرف كيف تحقق ذلك الفهم.

وغاية ما أعتزمه هنا أن أحدد ما ينبغى أن ننشده من وراء قراءة الرواية: أين تكمن الشغرة الخاصة بالدلالة؟ كيف نكتشف الأطر الفنية، وكيف نحلها؟ ماذا عسانا نصنع من الشخوص النين لا يستوجب معمار العمل الفني وجودهم، أو تلك الأحداث التي تبدو مقحمة لا ضرورة لها؟ إن التسلح ببعض هذه المقترحات، والاحتشاد ببعض المفاهيم الخاصة ببناء الرواية ومناهجها يجعلك تدرك أن كثيراً مما كنت تفقده خلال قراءتك العابرة الكسول يمكن أن تتيحه لك قراءة من نوع آخر.

هناك فيما أعرف بعض القراء الذين يرفضون التحليل النقدى الرواية رفضاً شديداً، لأنهم ينفرون ابتداء من أن يحاول أحد النقاد أو المعلمين بسط جميع أنماط الشكل الفنى والمعانى الخفية التى يزعم وجودها فى ذلك الكتباب الذى يبدو قريب الدلالة سهل التأتى، إن محاولة الباحث إثبات أن المغزى الجوهرى الدقيق يكمن فى أن علاقة الحب بين البطل والبطلة تقوم على توظيف قصة آدم وحواء أو أن المؤلف يطوى فى أعماقه كراهية دفينة لأمه، أو أن الشخوص تقدم رؤية مجسدة لما يسمى مشكلة الوجود أو معضلة الحياة.. تلك المحاولة سوف تجعل مثل ذلك القارئ يود لو يصرخ محتجاً: «آلا تقرأ الاشياء المائة بالفعل فى الرواية؟ لا يمكن أن

تقنعنى، بأى حال من الأحوال، أن الكاتب قد قصد إلى ذلك كله!».. ومثل هذا القارئ يتشكك فى أن الباعث الحقيقى النقد الأكاديمى شئ يتجاوز الرغبة فى استعراض مهارة الناقد العقلية إلى الكشف عن مقومات فاعلية الفن. وهذه القضية ـ قضية ما يعنيه الكاتب، وما يمكننا أن نستمده مما يقول فى ضوء التفسير المشروع ـ إحدى القضايا الحيوية التى سنعالجها بعد قليل.

وثمة اعتراض ثانٍ على القراءة النقدية يتحتم علينا مواجهته بالا توان... ذلك أن بعض الدارسين يتخوفون من أن «دراسـة» الرواية سوف تفسد تجربة القراءة ذاتها، وتبدد متعتها، وهم يؤكدون على أنهم اتجهوا إلى الرواية لما يمكن أن تمنحهم من متعة.. لا من أجل الاستثارة العقلية؛ ولذا يتساؤلون ـ مستنكرين ـ عما يوجب عليهم أن يبدوا متعة الكتاب أهاثا وراء الإيحاءات والإشارات وأنماط التصوير والمقومات الأدبية.

من المؤكد حقاً أنه يمكن قراءة الروايات دونما انشغال علمى مجهد بقيمها الأدبية.. بل إن كثيراً من خيرة الروائيين يصرون على أن العمل ينبغى أن يكون، قبل كل شئ، قصة جيدة تستثير شغف القارئ وتحظى باهتمامه.

لكن دعنا نأخذ رواية مثل رواية جوزيف هيلر Gatch 22 المسماه Gatch 22 التي يمكن قراعتها من أجل المتعة الخالصة.. ألا يستثيرنا ـ بصرف النظر عن رتابة قراعتنا المسترخية ـ أن نبحث عن علة ذلك الخلط المتعمد في سوق الأحداث ومنطق تتابعها؟ لا شك أن مما يزيد متعتنا بتلك الرواية أن نستبين المرامي الكامنة وراء ذلك النسق الخاص الحدث، ونلمس الأثار التي أثمرها، لأننا سوف ندرك

حينئذ ما كنا ننشده من وراء متابعتنا أحداث الرواية بطريقة أشد جلاء، ونحسه على نحو أعمق عوراً. وبالمثل فإن مما يُعظم تقديرنا للرواية، ويزيدنا بها إعجاباً أن نطرح رسالتها من خلال منظور أوضح. أيرى «هيلر» ـ أو أبناء جيلنا ـ الحرب على نحو يختلف عن روايته الأجيال السابقة لها؟ ولماذا سمى الشخوص فمى روايته هذه بأسماء تثير التهكم والسخرية مئل Major Major أو Major Milo Minderbinder أو Milo Minderbinder واحد يازمون أو أقصى طرفه.. سطحيين قريبي الفور.. على حين تبدو شخصيات الروايات الأسبق زمنا أكثر نضجاً ـ بكل ما تعنيه الكلمة ـ على نحو ما نرى في رواية «شارة الشجاعة الحمراء» The

إن هذا لا يعنى بالضرورة أن «هيار» لا يستطيع تقديم النماذج البشرية المركبة.. فريما كانت تقنيته الفنية وطبيعة مضامينه وغاياته مختلفة عن نظائرها عند «ستيفن كرين» Stephen Crane .

ولا يمكننا بالطبع أن نعرف حقيقة ذلك ما لم ندرك كيفية رسم أبعاد الشخصية الروائية. وعندما يتحقق لنا هذا الإدراك تضاف لنا متعة جديدة مردها إلى قدرتنا على فهم طرائق «هيلر»، والنسق الخاص بكتابه، وتقييم هذا وتلك. وإذ ذاك لن تكون المشاهد الساخرة أقل إمتاعاً عما كانت عليه من قبل.. بل إنها _ فى الحقيقة ستكون جميعها أكثر إمتاعاً، لاننا سوف نكون فى تلك الحال مؤهلين تماماً لحسن تقدير ما نقرأ.

وحتى او لجنّنا إلى إحدى الروايات التى نهرب من خلالها إلى عالم خيالى نغرق فيه أنفسنا حين تبدو الحياة من حوانا معتمة خانقة لا تكاد تحتمل.. فإننا سوف نكتشف أن الرحلة عبر الخيال أكثر إثارة وتقبلاً؛ حيث نجد أنفسنا . لا شعورياً ـ متجاويين.. تماماً كما هو شائنا بعد دراسة البنية الخاصة بإحدى الروايات، مع الوسائل الفعالة التي يستخدمها روائي حاذق؛ كي يفجر نزوعاتنا الخفية، ويستثير مخاوفنا ورغباتنا الدفينة.

إن رواية «أليس في بلاد العجائب» المقارئ القارئ الكاتبها «لويس كارول» ظلت شائقة وحية في وجدان القارئ باعتبارها نمونجا لأنب هروب الكبار طيلة العقد الماضي (٤) ولو أننا وعينا أن «كارول» شخصيا كان يشعر بالقهر أمام مسئولياته باعتباره شخصا ناضجا، وأنه كان يقضى معظم وقته مشغولا وسط كتبه باختيار إمكانات التعرف الجنوني غير المسئول الذي يأتيه الشخص الناضج عمداً.. ولو أننا تتبهنا إلى أن الكتاب يجسد عملية الحلم الإنساني، وأن الشخوص الروائية يمكن أن تمثل مخاوف المؤلف ومفاهيمه وأخطاءه، وأن مشاعر الخشية من الجنون والانفلات من المسؤلية تتنامي بوضوح خلال الكتاب.. إذا وعينا ذلك في في رحلاد العجانب» سوف تقوينا إلى دلالات شخصية خطيرة. وإذ ذاك ان نرضي لأنفسنا أن نكون كسولين شخصية خطيرة. وإذ ذاك ان نرضي لأنفسنا أن نكون كسولين سلبيين لا نستطيع تحديد القوى والمغريات وضروب المستحيل التي سلبين هما الذي يجنبنا إليه.

ويصرف النظر عن مدى الاستخفاف الذى يمكن أن يصاحب قراءتنا؛ فإن الألفة التى تنشأ بيننا وبين حركة الحياة الماثلة فى الرواية سوف تضيف أبعاداً جديدة من التشويق والمتعة.. بل وريما الإثارة كذلك، إن الروائى يحتاج إلى استغراق مشاعرنا الذاتية معه قبل أن يكون في مقدوره تحقيق أفضل نتائجه الدرامية والخيالية؛ ذلك لأن الأدب يتحرك في إطار الاستجابات والانفعالات الإنسانية. على نحو لا يتيسر خلال أية دراسة أخرى العلاقات الإنسانية. إن القصة والمسرحية تقدمان الرجال والنساء في مواجهة بعضهم بعضاً بصورة تبدو شديدة القرب مما هم عليه في الحياة الفعلية، وتلك هي الميزة الكبرى للأدب على سائر فروع المعرفة الأخرى. وقد يكون بمقدور علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم الإنساني وعلم النفس تقديم العون لنا لتحديد العناصر الميزة السلوك الإنساني وبما ايسرت لنا هذه العلوم تصنيف تلك العناصر على نحو أكثر فعالية من الأدب؛ فهي ميادين من الدراسة أكثر موضوعية وأحكم منهجاً. أما في الرواية فإن أراعنا حول السلوك الإنساني يدركها التشويه، قصداً وبونما إنكار ـ بنثر من ردود أفعالنا تجاه الشخوص، وأحياناً تجاه راوى القصة.

ولكن بالرغم من قيمة ما تزوينا به العلوم الاجتماعية من الرؤى والمنظورات الخاصة بمن يشبهنا من الرجال.. فإن خبراتنا الفعلية تظل أشد التصاقأ بهولاء الذين نجدهم في الرواية أو الدراما. فلو أننا تعاملنا مع شخص ما في ضوء معطيات الحياة الفعلية فحسب عبر مواقف الاتفاق والخلاف؛ فإن مواقفنا تجاهه ومواقفه تجاهنا سوف تقوم على نحو يعقد الأمور.. ربما نجده منفراً مثيرا للاشمئزاز، وربما نجده شخصا محببا أو مثيرا للشفقة وربما بدا غبياً على نحو واضح.. أما في حالة قراءتنا الرواية فإننا نجعل للوقف ذا بعد ثنائي.

حين نصل معاً إلى مناقشة المنظور الغنى الذي يقدم الحدث الروائى من خالاه، ونتبين ضروب الحكى المختلفة التى يمكن استخدامها فى القص. سوف نرى أن الكتّاب يتحكمون - بمهارة كبيرة - فى طبيعة استجاباتنا تجاه شخوصهم. إنهم يزيدون تيار التعاطف الوجدانى عن طريق ضبط الوضع الخاص العدسات التى نشكيل موقفنا إزاء شخص ثالث على نحو بعينه؛ فيستبعد بعض الحقائق الهامة، أو يعمد إلى تحريف الحقائق كلها . والأمر فى الرواية لا يختلف عن ذلك كثيراً؛ فالبشر، فى عالم القصة، يواجهوننا وعين نلقاهم - غير معزولين عن محيط عائلاتهم وأصدقائهم وأعدائهم. إنهم موثقون بخيوط قوية من أخطاء الماضى، والأمال الحبال والنساء. ومن ثم يتاح مختبر لفهم السلوك الفردى والجماعى، والتعرف على طبيعة ردود أفعالنا يمكن أن يكون أكثر حساسية ومرونة من الأب.

إن نقطة تركيزى تنصب كما ترى على تلك العلاقة التى ننسجها - نحن القراء - وننميها مع المؤلف ومادته المقدمة، كما تنصب على الأدوات التى يستخدمها الكاتب الماهر فى تشكيل تلك العلاقة. وثمة خصيصة مميزة الرواية باعتبارها شكلاً فنياً نتمثل فى كونها نتطلب نوعاً من الحركة الترددية دخولاً وخروجاً فى العالم الروائى، ويحدث أحياناً أن ننفمس فى أحد الكتب كى نفقد أنفسنا خلاله .. كى نهرب بتنفسنا بعيداً عن عالمنا اليومى ورتابة أحداثه المتكررة الجامدة حيث نضطر دائماً إلى اتخاذ قرارات أخلاقية، وحيث نضطر دوماً إلى ضروب من المواصة والتكيف ومراعاة رغبات الآخرين ومطالبهم، إن بعض الروايات تعمد ـ بقصد وتخطيط ـ إلى تغيير العالم اليومى، في حين يحاول بعض آخر تشكيل تجارينا . العادية كما لو كانت تطالبنا بإدامة النظر ومراجعة حياتنا الفعلية. وفي كلتا الحالتين نحن مطالبون بأن ننحى عواطفنا ومواقفنا جانبا كي نُسلم أنفسنا ـ إلى حين ـ لرؤية المؤلف دون أن يعنى ذلك في كلتا الحالتين ـ أننا نفقد قدرتنا على التجاوب الشعورى أو رد الفعل، لأن ذلك هو ما يشكل تجربتنا باعتبارنا قراء،

إن رواية «سول بلو» Saul Bellow (*) «هندرسون ملك المطر»

Henderson The Rain King التي اخترتها للتعرف من خلال

دراستها على تقنيات قراءة الرواية تقدم لنا عبصفة خاصة عثالاً

ملائماً الطريقة المزاوجة العتمية بين عالم الرواية وعالم تجربتنا

الذاتية؛ فكتاب «بلو» يقدم لنا شخصية رجل أمريكي معاصر

يشاركنا بعض طموحاتنا المؤرقة وإخفاقاتنا المثيرة للأسي (ولكن

بدرجة أكبر؛ لأن كل شئ يبدو، حين يصيب هندرسون، وكأنه كارثة

عظمي) حين يخوض سلسلة من المخاطرات الغريبة في إفريقيا

عظميا الجيال.

دعنا نكتشف ما الذي يمكن أن نفعله مع «هندرسون» وكيف يمكننا اصطناع المسلك ذاته في قراءتنا لكل رواية؟ سوف نيداً بالاستماع إلى «هندرسون» نفسه إذ لا يمكننا تجاهله.. تبدأ الرواية هكذا:

مما الذي يفعني إلى خوض غمار هذه الرحلة إلى إفريقيا؟ ليس ثمة تفسير واضح. لقد ظلت الأمور تسوء وتسوء وتسوء.. وسرعان ما بلغت غاية تعقيدها. وحينما أفكر في حالى وأنا في الخامسة والخمسين يوم أن اشتريت تذكرة السفر يبدو لي كل شي محزناً.. الحقائق تتتابع.. تزاحمني، وسرعان ما تجثم على مسرى، هجوم بلا هوادة يداهمني.. والداي. روجاتي، بناتي، أطفالي، مرزعتي، حيواناتي، عاداتي، أموالي، دروسي في الموسيقا، سكري، أهوائي، همجيتي، أسناني، وجهي، روحي!! أصرخ رغماً: «لا.. لا.. ارجعوا أيها الملعونون، اتركوني وحدى، لكن كيف يتأتي لهم أن يتركوني وحدى؛ إنهم هم أنا، وهم ينهشونني من جميم الجهات.. إنه التمزق وتلاشي الذات.

ومع ذلك.. فإن العالم الذي اعتقدت أنه مضطهد قاهر بقوة وجبروت راح يزيح حنقه عنى.. ولكن إذا كان على أن أجعل الأمر مفهوماً لديكم، وأن أكشف عن علة ذهابى إلى إفريقيا؛ فإن مواجهة الحقائق تصبح أمراً لا مفر منه ولا مهرب. ولا مفر كذلك من أن أبدأ بأمر المال؛ فأنا رجل واسع الثراء، لقد ورثت عن أبى ثلاثة ملايين دولار بعد استقطاع كافة الضرائب.. غير أننى أوقن أنى صعلوك، ولدى الأسباب التي تبرر ذلك الاعتقاد.. أولها أن سلوكي هو سلوك صلعوك بالفعل. ولكنى كثيراً ما كنت ألجأ إلى الكتب خاصة حينما كانت الأمور تسوء؛ علني أجد فيها من الكلمات ما يعين ويواسي. وذات يوم قرأت هذه العبارة: «إن غفران الننوب نبع لا ينضب، ولا يمكن إدراك الصواب أو بلوغ التقوى لأول محاولة». لقد انطبع هذا العني في نفسي بعمق حتى إنني ظللت أغدو وأروح وأنا أردده مليا في خاطري.. غير أني نسيت أي كتاب كان»

هنا نجد رجلاً يحاول الاقتراب منا، وينشد الوصول إلينا.. يريد

أن يجعلنا نستشعر جسامة الكروب التي احتملها، رجلاً يريد معتمداً على قوة شخصيته المنطلقة - أن يشدنا للإصغاء إلى قصة
حياته المضطربة.. تماماً كما يحدث في الحياة الفعلية وشأن كثير
من الرجال الذين نلقاهم، ويجهدون في تحقيق نوع من التواصل أو
المشاركة معنا.. بدأ «هندرسون» هنا متوتراً لا يحسن تحقيق ذلك
التواصل، فضراعته غير مترابطة، يقفز خلالها من موضوع إلى
آخر، وشأن كثير من نوى النفوس المتوترة المضطربة في الحياة
الحقيقية ينطق بأشياء ربما باعدت بينه وبين تعاطفنا معه.. كل ما
هنالك أن شخصاً فظأ يخبرنا - لحظة أن التقينا به - بأنه ورث ثلاثة
ملايين دولار بعد خصم الضرائب، ونحن ننفر - في العادة بحكم
غريزتنا - من هؤلاء الذين يحاولون إثارتنا على هذا النحو، ثم ما
الذي يعنينا من كونه يستشعر «ضغطاً على صدره» ولم يتحتم علينا
أن نسمع قصته عن رحلته إلى إفريقيا؟ لماذا - بحق - نضيع وقتنا
في سماع مشاكله مع حيواناته وأسنانه وهمجيته وسكره».

نعم.. على الرغم من ذلك، وعلى نحو غريب.. نجد أنفسنا معنيين بهذا كله عناية بالغة؛ فنحن نقبل على الأدب كى نعرف ما يمكن معرفته عن الآخرين. ولعل أعظم ميزة للأدب هى أنه بيسر لنا اقتحام حياة الآخرين ممن قد نجفل منهم إذا ما حدث أن التقينا بهم فى محيط الحياة والأحياء؛ فالرجال الذين يحملون ملامح «ماكبث» و «هيتشكليف» و «سكرودج» () هم فى الحقيقة رجال غرباء عن دائرة تجاربنا الذاتية. نستطيع أن نلمح فى اضطراب «هندرسون» الواضح وانهياره الشديد صوت الاستغاثة اليائسة المحيطة من إنسان يجهد فى محاولة الاقتراب منا بالكيفية الوحيدة التى لا

يحسن سواها. اذلك لابد أن نتراجع عن موقف المبادرة بالعداء وإظهار الضجر، ونكبح جماح تلك المشاعر حتى نستبين المزيد من أمره. ولكن ينبغى ألا نغض الطرف جملة عن طبيعة استجابتنا الشعورية تجاه «هندرسون»؛ فلسنا ـ على كل حال ـ من جماد لا يشعر ولا يستجيب، ولابد أن يعرف المؤلف ذلك، وينبغى أن يضع فى اعتباره أن طبيعة ردود أفعالنا تلعب دوراً ما فى فهم أبعاد الكتاب، ولكننا مازلنا ـ حتى الآن ـ نستبعدها مؤقتا وعلى نحو ما سوف يتضع تواً؛ تثبت هذه المشاعر فائدة لا يمكن جحدها فى تأكيد مصداقية تفسيراتنا للرواية. وسوف تكشف الفصول المتتابعة أن ردود أفعالنا لا يمكن أن تكون غير ذات فعالية بالمرة حتى حينما نحو مؤقت.

إذن؛ ما الذى ينبغى علينا أن نعيب إذ ما أربنا إتمام هذه المراجهة أو معظم جوانبها مع هندرسون؟ ما دمنا قد أمسكتا بزمام الشخصية - شخصية هندرسون - فى المدخل التمهيدى المتقدم؛ فإنى المتحرح مواصلة الخطى بتتبع النقطة التى اختار هو البدء بالحديث عنها - أمواله، عمره (الخامسة والخمسون)، إحساسه باضطراب حياته (التى أصبحت لا حياة)، بحثه عن معنى الحياة وقيمتها (اطالما تئملت فى الكتب بحثاً عن بعض الكلمات المعينة المشجعة)، ومحاولته العثور على شئ من السلوى فى عبارات الكتاب المقدس (غفران النوب نبع أبدى). ليست هذه بمفاتيح لشخصية «هندرسون» وطبيعة رؤيته العالم الخارجي فحسب؛ بل ربما كانت مفاتيح لمغزى الرواية جملة. ثمة وسيلة ذكية من وسائل التحليل النقدى تتمثل في تحديد الأشياء التي تبدو غير عادية ولافتة من بين ما تضمنه العمل

وتسجيلها. إن كثيراً من قراء الرواية المتمرسين بها يستخرجون بعض هذه الملامح المتميزة ويبونونها في الهوامش أو في وريقات منفصلة. ويهذا المسلك يستطيع أحد القراء تحديد الملامح الجوهرية المقيقة اشخصية أو موقف على حين يتجاوزها قارئ أخر دون أن ينتبه إليها، قطعاً نحن لا نقصد تدوين كل شئ. وإلا أصبح الأمر مملاً، ولضاع الغرض من الانتقاء أصلاً وهو تحديد العناصر المؤثرة فحسب. وأو أننا فعلنا ذلك مع كل كتاب نقرؤه؛ فلريما أفسدنا المتعة الخاصة الكتاب، وهو ما يتخوف منه بعض القراء. لكني أميل إلى تسجيل الملاحظات حول قليل من الروايات خاصة إذا كانت القراءة نتم في سياق تعليمي أكاديمي. وإذ ذاك سوف نكتشف سريعاً أن عملية جمع الملاحظات ذاتها تقودك إلى التفكير في الرواية بصورة أكثر منه جية وأدق تحليلاً. ولا تكاد تسلك المسلك ذاته مع بضع روايات حتى تجد اهتمامك ينصرف بجانبية خاصة ـ إلى تلك المادة التي تسهم حقاً في عملية التفسير.

إن الملاحظات الخاصة بالحبكة أو الخطوط الرئيسة للحدث ليست بذات قيمة في حد ذاتها.. اللهم إلا في تلك الروايات التي عمد الكاتب في بناء حدثها على اون من التداخل المثير الحيرة والارتباك. كثيرون جداً هؤلاء الذين يبدأون دراسة الأنب ولديهم اقتناع شديد بئن تحليل الرواية يعنى إعادة تقديم أحداثها بعباراتهم الخاصة. وهذا في حد ذاته عمل ليست له أدنى قيمة.. وأي قارئ متواضع الذكاء بمقدوره إدراك الأبعاد الأساسية الحبكة في معظم الروايات. إن العناية بالخط الأساسي الحدث في رواية ما تعد أمراً هاماً في تلك الروايات التي يطرد خلال بنائها استثمار الحدث لما نتوقعه من

احتمالات مسيرة الرواية استثماراً فنياً ذكياً حين يقودنا المؤلف تجاه أبعاد عميقة ومعان خفية يحرص على ألا نفلتها. لكن هذا لا يتطلب منا سـوى أن نتـوقف بين حين وأخـر لنطرح بعض الأسـئلة حـول تصورنا المسبق لما يمكن أن يكون عليه الشكل الفنى لهذه الرواية أو تلك. وانلاحظ ـ على سبيل المثال ـ مدى السرعة التي يمكننا بها طرح العديد من الافتراضات المقتعة حول بنية قصة «هندرسون» اعتماداً على السطور الأولى فقط.

بدايةً سنوف يشبسادر إلى أذهاننا أن الرواية منعنينة برحلة «هندرسون» إلى إفريقيا .. «ما الذي يفعني إلى القيام بهذه الرحلة إلى إفريقيا؟، وعلاوة على ذلك، تجد من بديك العبيد من الإشارات الدالة على أن «هندرسون» لا يتكلم عن حدث واحد فقط، بل يعرض اساسلة من الأحداث العصبيبة التي تشكل علة هذه الفوضي التي يقول إنه أحدثها في حياته. ربما أمكنك أن تخلص من هذا _ومن إشارته إلى أنه كثيراً ما بلجاً إلى الكتب نشداناً للكلمات المواسعة _ إلى أن هذه الرواية ترمى إلى البحث عن الهوبة وسكينة النفس، وتطرح ما يتوصل إليه يطلها من حلول ممكنة. ولا يغيب عن الملاحظة أنك سوف تستطيع ـ يونما تكلف أو قصد تقريبا - تخمين مختلف الأحداث التي تشكل حبكة الرواية (أعنى ما يتبعلق بحبياة «هندرسون» من أحداث محيرة وضاغطة مضافاً اليها رحلته الى إفريقيا وما يمكن أن بقع هناك) حتى وإن لم تعرف على وجه التحديد - الأحداث ذاتها، ومن ناحية ثانية.. سوف ترتسم في ذهنك الملامح الأولية الفجة لموضوع الرواية.. بحث «هندرسون» عن القيمة أو السعادة، ولسوف يساعد ذلك، على نحو فعال، في عملية انتقاء ما

ينبغي تعوينه خلال القراءة.

من الحكمة إنن ألا تقصر دائرة اهتمامك على تلك الملاحظات التى تبدو متعلقة بالمضمون فحسب؛ وذلك لسبب أولى هو أنه من الوارد ألا تقويك تلك الملاحظات إلى المضمون الحقيقي، وثمة سبب أضر هو أن الكتّاب المجيدين غالباً ما يسلكون إلى غاياتهم سببلاً غامضة ومعقدة؛ ولذا يحسن أن تسجل كل شئ يتراسى ذا علاقة بالمؤضوع الرئيسى الرواية وما يمكن توقعه بشأنه، وكذلك كل شئ من شأنه أن يضع تصوراتك وتوقعاتك موضع تشكك أو تساؤل... ولتكن أثناء القراءة منفتحاً ومنطلقاً بلا حدود، ذلك لأن المادة المقدمة هي التي سوف تفاجئك بكونها غريبة وغير عادية تستعصى على التلاؤم مع أي نمط.. وهذا _ غالباً _ ما يعترض أي تقسير بقيق للرواية. وهذا هو نفسه السبب في حتمية الاهتمام الخاص بكل ملمح لافت وغير عادى في الكتاب،

وعلى سبيل المثال. يلاحظ المرء في الصفحات القليلة الأولى من الرواية سلسلة من الحوادث الغريبة المرتبطة، على نحو ما، بالموت. وفهندرسون، يخبرنا أنه كان يستشعر سعادة شيطانية بتعنيب زوجته الأولى «ليلي» Lily حين يهدد بإطلاق النار على نفسه، وهو العارف أن والدها كان قد انتحر بالطريقة نفسها ولقد أصيبت ـ من جراء ممارسات «هندرسون» لساديته معها (٧) ـ بنوع خاص من الألم الحسى والكرب النفسى. ليس هذا فحسب، بل إن «هندرسون» نفسه قد سيطرت عليه رغبة عارمة في تحقيق نوع من التواصل مع والده الذي مات منذ زمن ولا يمكن أن يغيب عن الذاكرة مشهده ذات مرة حين راح يعزف على الكمان بحرارة شديدة في محاولة التواصل

مع والده عبر الموسيقى. لم يستطع أن يقنع نفسه بالتسليم بأن الميت هو بالفعل ميت. ومرة بعد مرة يقوى لديه الإحمساس بأنه أصبح يألف الموت ويألفه الموت، حتى إن منظر الأخطب وط داخل حوض تربية الأسماك كان يستحضر لديه ننر الموت. إن مثل هذه المؤشرات الغريبة تقدم في جلاء منوذجاً وثيق الصلة بالموت لكننا حصتى هذه المرحلة ـ لا نستطيع استنتاج شئ محدد.

ويبدو إحساس «هندرسون» تجاه أسرته متواضعاً للغاية حين يخبرنا بحادثة فردية نرى خلالها ابنته التى لم تبلغ العشرين بعد نتبنى طفلاً أسود، فينزعه هو بعيداً عنها مدفوعاً بتصوره لما يتبغى عليه فعله. ويلاحظ عندئذ أنه يشعر شعور فرعون حين يتصرف على نحو مطلق، وإذ ذاك، ويغير ما علة على الإطلاق راح يكشف عن راسخ اعتقاده بأن ثمة لعنة تحيق بأمريكا.

وفى الفصل الثالث راح «هندرسون» يخبرنا بأسباب ذهابه إلى إفريقيا، ولكنه يتوقف فجأة ليتحدث عن والده، وعلى غير توقع،. يقطع هذا الحدث ليحتج ـ في حدة ـ على سرقة الأراضى الأمريكية . من الهنود، فماذا عسانا أن نصنع إزاء هذا؟

من الواضح أن «هندرسون» يعتقد أن همومه الشخصية ترتد على نحو ما ـ إلى بعض شرور الحضارة الأمريكية، ولكنه لا يستطيع إقناعنا بهذا، وكل ما يمكن أن نفعله ـ نحن القراء ـ أن نحتسب هذا التقييم الأخير . إن مهمئنا لا تقف عند الاهتمام بكل الظواهر والأحداث العارضة أو المتناقضة التي يتضمنها العمل، والتي ريما أغفلناها من قبل، وإنما يجب طينا تجميع كل هذه الظواهر والربط بينها عند التحليل الأخير مستعينين على ذلك بصبر وهدو، شبيهين

بصبر «شیراوك هولز» Sherlock Holmes وهنوبّه، أو هما ـ بالأجرى ـ صبر الناقد الأدبي وهنؤه.

أخيراً.. نصل إلى إفريقيا، حيث راح «هندرسون» ـ سعياً وراء ما لا يكاد يجدى أو حتى يتصور ـ يخوض أعماق مجاهل تلك المناطق البدائية المظلمة. أيكون ما ينشده هناك هو الثراء العاطفى والانتعاش الروحى؟ واضح أن ذلك لم يكن هو ما تغيّاه؛ ذلك لأنه نادراً ما كان يلتفت إلى القيمة «الجمالية (التي يدركها عند تحققها، فلطالما أعلن صدراحة أن تقدير الأشياء الجميلة الخالدة يستثير اصطكاك أسنانه) ومثل هذا الشعور لا يستمر طويلاً، ولا يبدو أن بمقدره السيطرة عليه.

هل كان الصفاء الروحى هو الغاية المرجوة من وراء هذا المسعى؟ عند مرحلة محددة يلح «هندرسون» إلحاحاً قوياً على أنه يرجو «أن تعود الأمور إلى ما كانت عليه قديماً، كما عرفتها حين كنت بريئاً طاهراً، وظللت أتوق إليها منذ ذلك الحين»، وأيا ما كان ينشده ويتوق إليه، منذ ذلك الحين»، وأيا ما كان ينشده ويتوق إليه، شإنه يبدو مسوقاً بصوت داخلي يصرح عالياً وبلا انقطاع: «أريد». أريد».

وهنا أود التوكيد على نقطة ثانية تتعلق بتسجيل الملاحظات الملتقطة.. فعلى نحو ما ترى، يعتمد جهدنا الذى ننشد من ورائه تحديد مشاكل «هندرسون» ، والوقوف على دوافع مغامرته.. على مواصلة طرح الأسئلة، والتنقيب وراء كل الاحتمالات. وغالباً ما لا يكون تسجيل الملاحظة المنفردة أو الحدث العارض الذى يتضمن مغزى ذا علاقة بالموضوع الرئيسي كافياً إذا لم يحاول المرء الكشف عن المعنى الحقيقي لهذا وذاك. لذا يحسن أن تقيد، على نحو مطرد،

الأسحثلة التى من المرجع أن تسلم إلى المعنى، وأهم من ذلك أن
«تحديد» ما عساه أن يكون موقع الشخصية وموقفها أو هدفها، تتبع
حفلال تسجيلك المالحظات - كلمات بعينها مثل كلمة «النقاء
الموجى» أو «النضج» أو «الإدراك الجمالي» أو «الأنانية» أو «رهبة
الموت» واتخذها مؤشرات التفسير. إن السعى في التعريفات المحددة
على هذا النحو سوف يحتم عليك أن تتوقف وتطيل التفكير حول ما
ينبغى أن تقرأ، وما ينبغى أن تلاحظ وتسجل؛ وهذا سوف يستلفتك
بتميز مغزاه عبر مسيرتك، سوف يواجه انطباعاتك التأثيرية الأولى
في حسم، ويتفاعل معها على نصو ما؛ حتى ينجلي المعنى في
وضوح، ربما كان من المفيد أحياناً أن تحتفظ بمنكرة تنون فيها،
وضوح، ربما كان من المفيد أحياناً التى تعين على تأمل الأشياء
خلال القراءة، مجموعة من الحيثيات التي تعين على تأمل الأشياء
وإعمال النظر فيها، وعلى سبيل المثال يمكننا استثمار بعض
الملحظات على النحو التالى:

ظل هندرسون يردد «أريد» أريد». إن هذا يعنى أنه لم يحقق بعد ما يطمح إلى تحقيقه. ريما يشير التعبير إلى بالغ حبه لذاته وأنانيته، أو إلي مدى النقص وفرط الملل في حياته. ما الذي يريده؟ مزيداً من الثروة!؟ الحبِّ السعادة؟ احترام الذات؟

إن هذا هو منا يشكل الجهد الحيوى لقارئ يجهد من أجل إدراك الخالامـة المحافية والجوهر النقى، ويختبر العديد من المفاهيم والنظريات والمصطلحات حتى يدرك الأنسب والأصوب. إن ذلك هو جهد القارئ الذى من شئته أن يثمر فكراً. ومن ثم كان الحرص على طرح الأسئلة المناسبة وتسجيلها ومحاولة الوصول إلى إجابات حاسمة ومحددة لها خير سبيل إلى تركيز فكر المرء ونقائه.

واصل دهندرسون» - في تلك الأتناء - انطلاقه في القارة المظلمة حتى وصل إلى أشد مناطقها بدائية؛ محاولاً أن يحقق لنفسه ما ينشد من سكينة وراحة لم يستطع أن يحجم عن ممارسة مختلف الأمور بصرف النظر عن مكان وجوده الحالى، وفي إحدى المخاطرات المضحكة حيث كان يحاول دفع الضفادع إلى الخروج من أحد خزانات المياه الخاصة بإحدى القبائل. إذا به - بدلاً من ذلك يحطم السد الذي يحتجز مخزون المياه وبينما كان يشهد احتفالات قبيلة أخرى نجده يتطوع - لضخامة بنيانه وتميز قوته - بإنجاز عمل بطولى من أعمال الفتوة لم يقو أحد من قبل على إنجازه، وهو تحريك بطولى من أعمال الفتوة لم يقو أحد من قبل على إنجازه، وهو تحريك أن يرفع هذا التمثال عالياً باقتدار ملحوظ، وظهرت عليه أمارات النشوة والابتهاج لكونه فعل شيئاً فريداً؛ لكن - رغم ذلك - أصاب صدره ألم لا يكاد يحتمل، وأعيته حمى غريبة.

إن عملية رفع «موماح» جعلت من «هندرسون»، في الحقيقة، ملك المطر في القبيلة؛ لأن السحب انهمرت على الأرض التي طال ظمؤها بصورة توشك أن تكون معجزة. ومن باب تكريم «الملك» في احتفالات القبيلة غمسه المواطنون في بركة صغيرة من الوحل، فبدا حسيما يصف هو نفسه إذ ذاك ـ شبيهاً بنبات خرافي.

كيف يمكنك أن تقدم العون اولا شعورك بشئ من الشفقة على رجل مثل هذا يرى نفسه كما او كان نباتاً خرافياً؟ ها نحن قد بدأنا نتعاطف مع هندرسون الذي ما زال يفتقد القدرة على تبين مسيرة الذات وتوجيهها إلى درجة تستثير الشفقة. إنه يسلم قياد نفسه اصديقه الجديد «دافو» ملك القبيلة الشاب، وثمة تجرية تطهر

مؤله خاضها هذا الصديق، إذ استطاع ترويض لبوءة كبيرة، وراح يقنع «هندرسون» بأن سبيله الوحيد لقهر الخوف الكامن في أعماقه من الموت هو أن يقتحم غمار الخطر بأن يواجه اللبوءة مباشرة بغير سلاح. لقد رسخ في روع «هندرسون» في تلك الأونة أنه تجسيد لنبوءة «دانيال» للملك «نبوخذ نصر» التي تضمنها الإنجيل، وأخبره فيها «إنهم سوف يطربونك من بين الناس، وسوف يكون مقامك مع حيوانات الحقل» (). والحقيقة أن هناك بعض أرجه التشابه التي يمكن إبرازها بين حال «هندرسون» وأحداث «نبوخذ نصر» ـ كما هو شئن هندرسون رجلاً نشأ في سعة من العيش والثراء، واستطاع أن يتفادي عواقب العديد من نقاط ضعفه، ومؤامرات الأخرين ضده بفضل تفسير النبي دانيال لأحلامه. ودانيال ـ كما يعرف كل الناس تقريباً ـ كان يصطحب أسداً برفقته.. تماماً مثل دافو. لقد وصف «هندرسون» من قبل رحلته بأنها بنت «مثل حلم»، ونحن نحاول ـ «هندرسون» من قبل رحلته بأنها بنت «مثل حلم»، ونحن نحاول .

إن ملامح التناص بين قصة «هندرسون» والقصة الإنجيلية تكاد تقف عند هذا الحد، ومن المقيد أن نتنبه إلى أن الحكايات والقصص الدينية والأساطير اليونانية والخرافات القديمة التى نلمحها أحياناً في الرواية الحديثة، ويئتى استخدامها خلال بعض العبارات القليلة الورود في النص قد توظف على نحو فعال في تلك الروايات، ورغم ما تسهم به في تحديد مغزى العمل. فإن من النادر أن تكون، هي في حد ذاتها ـ مفاتيح الكشف عن مضامين الرواية، وفي حالة الرواية التي معنا «هندرسون ملك المطر» يوجد سؤال حيوى نتوجه به إلى أنفسنا عما إذا كانت الإشارات الإيحائية إلى «سفر التكوين»

تقود إلى مفاهيم السعادة أو احترام النفس أو مغزى الحياة الذى يطرحه علينا العهد القديم ما دمنا قد جعلنا البحث عن مثل هذه الدلالات واحداً من مضامين رواية بلو Bellow .

لقد كان «دافو» ـ ذلك الرجل الذي اتخذه هندرسون قائداً ومرشداً ـ يواجه تحدياته المؤلة التي يتحتم عليه مواجهتها، فمع أنه تلقى تعليمه في أوريا، وكان يفترض فيه النفور والرفض لما تمليه عليه قيود التقاليد الخرافية.. فلقد أخذ على عانقه مهمة الإمساك بأسد متوحش حتى يصبح ـ كما تقضى معتقدات القبيلة ـ امتداداً لروح أبيه. ولو أنه فشل في القبض على ذلك الأسد لسيق حتماً إلى الإعدام. لذلك كان «دافو» ذاته ـ برغم تعليمه كله ورؤيته الخاصة ـ مضطراً أمام حتمية الخرافة البدائية المتحكمة أن يختار بين الموت والحياة. إن التضاد القائم بين الثقافات بدا أكثر تعقيداً لأن مفتدرسون» أصر على محاولة شرح نفسه لدافو ـ ولنا كذلك ـ بالارتداد إلى أمريكا. وحتى الآن تبدو ملاحظات «هندرسون» مزيجاً من الوعي والتفاهة.

«لابد أن تفكر في البروتستانتية النقية المحافظة، والدستور والحرب الأهلية، والرأسمالية، ومكاسب الغرب... إن كل المهام الرئيسية والفتوحات الكبيرة تجرى قبل زمنى هذا؛ مما خلف لنا جميعاً أضخم مشكلة.. تلك هي مشكلة مواجهة الموت. ها نحن أوشكنا أن نفعل شيئاً حيالها.. است أنا بالذات.. أستطيع أن أقسم لك.. هناك فتية يشبهونني تماماً في الهند والصين وجنوب إفريقيا وفي كل مكان. لقد شاهدت ـ قبل رحيلي عن موطني مباشرة ـ مقابلة صحفية مع أحد معلمي البيانو وميونسي، بعد أن أصبح راهباً بوزياً

في بورماء، أرأيت: إن هذا هو ما قصدت إليه،

من الصعب التسليم بأن عقلاً يبلغ هذا الحد من الاضطراب والتفاهة الواضحة يكون بمقدوره استنباط الأشياء وتحديد ماهيتها. وفضلاً عن ذلك؛ فإن نهاية الكتاب تشيير إلى أن «هندرسون» استشعر شيئاً من الاستقرار عند عودته من إفريقيا بعد مصرع «دافو» بين مخالب الأسد الذي مسمم على الإسساك به. إن «هندرسون» نفسه يصف هذا الحدث الجديد بأنه بداية العودة إلى التوافق مع إيقاع الحياة. وفي المشهد الأخير من الرواية نرى «هندرسون» يترش مرحاً بقوة غير عادية في ممر أحد موانئ الأرض الجديدة، ويصحبته شبل صغير وطفل عربي يتيم كان قد اكتسب صداقتهما؛ إنه يفيض ـ مرة أخرى ـ بنشوة الحياة.

لا يمكن أن يتأتى لأى تلخيص أو تبسيط فضلاً عن الاقتباس أن يكون منخلاً إيجابياً لرواية «بلو» ولكننا نحرص على أن نمسك ببعض الضيوط التي يمكن أن تعيننا على بدء الحركة المسحيحة نحو تفسير الرواية. إننا نعرف كما أشرت أن «هندرسون» قد استعاد تكيفه مع الحياة على نحو ما، ولكننا سوف نبحث من غير جنوى فيما أعتقد عن تفسير ذلك التكيف في كلمات محددة وبقيقة؛ ذلك لأن فهمنا لتجربته فهم غامض إلى حد كبير، ولو أننا توقفنا عند هذا الحد فلسوف نكون أشبه بمن ضل وسط خضم من الاحتمالات المتضارية والقضايا التي لا حل لها، والمتاهات المحبطة والشطحات المثيرة للبس. ويسبب هذا كله أصبحنا في وضع لا يؤهلنا لتقسير ما قرأنا؛ تماماً مثل «هندرسون» الذي لا يستطيع أن يدرك مغزى أفكاره وتجاريه.

والآن.. لابد من استحضار هذه الملاحظات التى التقطناها للله الأحداث التى تبدو لافتة، أو على قدر من الفصوصية، ووعيها بقوة. يجب علينا أن نبدأ باسترجاعها كلها على نحو سريم ومتوازن، ثم نحاول تصنيفها فى مقولات مترابطة أو أفكار كلية. ربما يكون ضمن ما سجلناه مثل هذه الأشياء: التوافق مع إيقاع الصياة، الإشارات المقرونة بالموت، مواقف «العهد القديم» من الحياة، خريف العمر «هندرسون فى الخامسة والخمسين)، محاولات استحضار أرواح الموتى من الآباء (حاول ناك على نحو ما كل من هندرسون ودافو).. والآن يمكننا فقط أن نمعن النظر فى هذه المذكرات، كما يمعن ضابط البوليس السرى النظر فى بعض الأشياء محاولاً حل شفراتها، محاولين تبين مدى توصل الخيوط الرابطة بينها. إنها جميعاً تتضافر على الإشارة إلى أن «هندرسون» بلغ تلك المرحلة من علاقته بالحياة حينما تحتم عليه أن يكيف نفسه مع خريف العمر، عائن يتأهب الموت الذى لا مقر منه، والذى لقيه أبوه من قبل.

إن لـ «العهد القديم» نمطاً محدداً من الأمانة الصارمة والصدق الحازم في مواجهة الحالة الإنسانية في مثل ذلك الموقف فهو يتطلب منا أن نستقبل الشيخوخة والموت بثبات وجلّد، ويقطع بئن ذلك في مقدورنا، ولو أننا قرأنا رواية «بلو» من قبل أو روايات بعض الكتاب اليهود المعاصرين، فلسوف نلاحظ احتفال رواياتهم بفكرة تقبل حركة الحياة الإنسانية التي تقضى بحتمية أن يَخلُف الأبناء الأباء، ومن قرط الحماقة أن يبدد المرء طاقته في مقاومة عجلة الشيخوخة والأقوال التي لا تكف عن الدوران على نحو ما يفعل الأمريكيون في

ها نحن قد وضعنا معاً تقسيراً ممكناً للرواية؛ وإذا يحب علينا الآن اعادة النظر في عناصر ملاحظاتنا لنرى أبها بتمشي مع ذلك التفسير؛ فذلك أحد السبل التي تعيننا على تعضيد تفسيرنا والاطمئنان إليه، ريما يحلو لنا ـ في مثل هذه المرحلة ـ أن نقول: «ها قد وحيتهاء، ثم نحتهد في جمع كل شئ ينسجم مع ذلك التفسير، ورفض كل ما من شأنه ألا يتمشى مع تفسيرنا أو تأويله. إن العبء الذي نضطلع به ـ باعتبارنا قراء نقدة ـ بحتم علينا أن نكون أمناء قدر طاقتنا (حتى نتحنب السقوط في منزلق التأويل الذاتي الذي نعتقد أن يعض النقاد والمعلمين بقعون فيه بين حين وآذر)، وأكن النقد نشاط إبداعي خلاق كذلك، بتطلب منا قدراً من مروبة الحركة عبر تجارينا ومعارفنا الخاصة حتى نستخرج الأفكار العملية، وحتى نكتشف المبادئ الأساسية كما هو شأن العلماء التحريبين، ومادام الأمر كذلك؛ فإن بمقبورنا أن نوظف على سبيل المثال المعرفة الشائعة التي نعرفها جميعاً عن طبيعة النوبات القلبية وكونها ظاهرة عامة بين أصحاب الأعمار التوسطة؛ مما يجعلهم يسلمون ـ في نهاية الأمر ـ بأنهم على وشك الموت وانتذكر أن «هندرسون» قد أشار في الصيفحية الأولى من الكتاب إلى ما يشبعر به من ضغط على صدره، وإنتذكر أن الموت أعطاه «انذاراً» في هبئة أخطبوط، وإنتذكر كذلك أن رفعه تمثال «موماح» عالياً قد أصاب صدره بضيق التنفس، وأنه عاني الحمي والإعماء بعد هذا، كما أصبب «هندرسون» في رحلة عودته من إفريقيا بهزال شديد من جراء داء غريب حتى أوشك على الموت، وأضطر إلى الاستشفاء طويلاً إلى أن استعاد صحته. وريما واجه نوية قلبية ففرضت عليه «هذه التجرية» نوعاً من التصالح

مع الحياة، ومن الوارد حقاً أن تكون الرحلة إلى إفريقيا ليست سوى حلم تفجر خلال تلك النوية؛ ولذا نبدو قريبين من «دانيال» الذي فسر حلم «نبوخذ نصر» على نحو أقوى مما كنا نعتقد، إن إلحبكة ـ كما يقال ـ تزداد تشابكاً، غير أنها مصحوبة ـ هذه المرة ـ بشدة التعقيد وثراء المعنى.

المثير ـ برغم هذه الاكتشافات ـ أن بعض جوانب التناقض المقلق ما تزال قائمة لسبب أولى، فلو أن «بلو» كان يحاول أن ينقل إينا تلك التجربة الكثيبة بعمق.. تجربة الوصول إلى حافة النهاية مع تقدم العمر؛ فلماذا اختار «هندرسون» ليكون هو الراوى والبطل الرئيسى؟ إن مثل هذا الموضوع الوجداني المثير كان جديراً به أن يستدعى أسلوياً من القص أكثر إغراء.. لا أن يأتي في كتاب يكتظ بالأحداث الخيالية المتكلفة، ومشاهد الحياة البدائية التي تستثير الضحك والسخرية. وحتى لو أننا أفلحنا في تكتم مشاعر الكراهية أو العداء التي نشعر بها بدءاً تجاه فجاجة هندرسون، وحتى لو كنا أكثر تقبلاً لذلك «اللفت» الكبير (ذلك النبات الضرافي الذي شبه هندرسون به نفسه).. فلسوف نظل في حيرة من أمر اختيار «بلو» هندرسون به نفسه).. فلسوف نظل في حيرة من أمر اختيار «بلو»

فى مثل تلك الحال تكون استجابتنا تجاه الشخوص الروائية ذات فائدة، ذلك لأنها ستتوجه حتماً لتأكيد تفسيراتنا الرواية،، سوف تظل ترسل سهاماً شائكة تلاحق العقل وتصرخ: دليس بمقدورك قبول الأمر بصورة جادة وحاسمة، أو ليس هذا بالمغزى المقبول،

وثمة جوانب أخرى في الرواية مازلنا نحتفظ بها ضمن

ملاحظاتنا، ولم نختبر بعد مسلاحيتها على نحو مُرْض. من ذلك مثلاً تأكيد «هندرسون» على أنه واسم الثراء، أو تعليقاته حول أمريكا من مثل قوله أن ثمة لعنة مضروبة على وطننا، تلك هي أن المهمة الوحيدة الباقية أبدأ للأمريكيين، هي «فعل شيّ ما» متعلق بالموت. لقد لاحظنا تعليقاته الفجة حول الجمال، وكيف أنه ينقضي سريعاً يون أن يخلف أثرا سوى اصطكاك الأسنان. كما لاحظنا تصريحاته العريضة حول البحث عن النقاء والبراءة في إفريقيا ثم لاحظنا أغيراً مبرخته الملحة: «أريد.. أريد..» التي تشير إلى رغبته النهمة في امتلاك الأشياء، ويرغم ذلك كله فإن لدينا كذلك دليل رغبته في التضيحية بكل ثروته وأمنه وممتلكاته من أجل أن «يفعل» شيئاً عظيماً وذا قيمة. وكل هذه أمور يمكن إغفالها باعتيارها نزعات مضطربة لرجل لم يتكيف بعد مع الحياة. ولكنها أنضاً تنسج صورة تهكمية لتلك السمات المقرونة في أذهاننا بالشخصية الأمريكية، أليس مسلكاً أمريكياً تماماً أن تحاول «فعل شئ مرتبط بالموت» على نحو ما اعتاد العجوز الأمريكي نقى الأصل أن يفعل؛ شيٌّ ما كأن تصير طبيباً على نحو ما اعتزم «هندرسون» في آخر الرواية؟

ألا يوجى هذا بما يوجى به موقفنا العملى الذى لا يخلو من مغزى حين نقول إن الجمال والنشوة شئ معد غير أنه لا ييوم مغزى حين نقول إن الجمال والنشوة شئ معد غير أنه لا ييوم طويلاً؟ ألم يعرض العديد من علماء الاجتماع لمسألة توق الامريكين الشديد النقاء والبراءة؟ است مضطراً للتسليم بكل هذه الاستنباطات لتدرك أن «بلو» قد أضاف بعداً آخر لروايته.. ذلك البعد الذي يشرر لنا شخصية «هندرسون» باعتباره نمطاً من الطراز الأمريكي المستعلى على الحياة: فهو غنى وقوى، ومحظوظ ويائس. وهذا البعد

يعتمد على السخرية من أسلوب الحياة الأمريكية في مختلف جوانبه. إن مدرس البيانو القائم من «ميونسي» ليس الوحيد الذي انغمس هذه الأونة في النونية ابتغاء مواجهة الحياة.

واو أننا قرأنا العديد من الروايات الأمريكية في الخمسينيات والستينيات، فسوف نعرف أن من بين الاتجاهات الحديثة فيها «رواية الرؤيا». وهي الرواية التي تصور المجتمع الأمريكي على حافة تلمير ذاته والعالم المحيط به... إن روايات مثل⁽¹⁾:

Catch 22, Kurt Vonnegut, Jr's Slaughter house, Five and Thomas Pynchon,s V. ...

تعد أمثلة لهذه الأعمال التى تتناول هذا الموضوع، وهناك العديد سواها، وربعا وجد «بلوه فيها ظاهرة غير صحية تقترب من نعى الذات، إن الملاحظات المتعلقة بالشخصية الرئيسية في رواية أخرى مثل رواية Herzog (١٠٠) قد تحدد غاية «بلو»: الأمن، الراحة، استعلاء الذات على الأزمات، التوبّر، الرؤى، اللامبالاة.. كلها أمور تصيب بالعلل، ولايد أن نظردها بعيداً عن رؤوسنا؛ فإنه لوقت مهدر ذلك الوقت الذي نتوقف فيه كي ننتظر النهاية، إننا نحب الرؤى أكثر مما ينبغي، كما نحب أخلاقيات الأزمات والإفراد الأخاذ بما له من لغة مغرقة في الإثارة (ويالمناسبة بعد سفر دانيال في الإنجيل هو كتاب الرؤيا في العهد القديم)، ومن ثم فريما بدا «هندرسون» نموذج المحاكاة الساخرة في الرواية الرؤيوية الحديثة، هذا بالإضافة إلى إنه يقدم معالجة جادة لقضية التكيف مع الحياة.

ربما لا يكون كل واحد فينا قد أدرك أو تنبه إلى وثاقة الارتباط بين موقف دبلوء والروايات الرؤيوية، ولكن بمقدور كل منا أن يدرك جيداً حجم المشاكل التي يمكن أن تثيرها قراءة كئيبة تماماً الرواية .
سوف تبدو استجاباتنا في ظلها رافضة ثائرة، وسوف تستوجب
تفسيراً آخر. ولو أن تفسيرنا كان التفسير الوحيد الذي يكشف عن
أن الكتاب يعالج الأفكار الأمريكية المطروحة بصورة تهكمية ساخرة،
لكن أقرب إلى قراءة معتدلة الرواية. ومثل تلك القراءة السابقة التي
تضرب على وتر المواقف الثقافية العامة السائدة هي التي يمكن أن
تعين على بلوغ تلك النتيجة. إن المتعة الجمالية التي تمنحها دراسة
الرواية تكمن في كونها تحقق المرء رصيداً متنامياً، فما نستوعه
من أحد الكتب يمكن أن يعيننا على فهم كتاب آخر شريطة أن تقرأ
كليهما قراءة فاحصة مدققة على نحو ما حاولنا قراءة «هندرسون».

إن المغزى الأغلاقي لحياة «هندرسون» الخاصة الفاشلة المتحللة من كل قيد هو في الحقيقة - الحكمة التي لا يمكن أن تتأتى بسهولة إنها ليست الشئ الذي يمكننا أن نرثه شأن ثلاثة الملايين من الدولارات الخالصة الضرائب.

وحتى يتسنى لك مراجعة هذا المنهج المقترح يحسن أن تسأل نفسك ـ بين حين وآخر ـ عما يتراحى لك موضوعاً وغاية لهذا العمل، وعن الإطار الشكلي الذي تتوقع له أن يصطنعه

ثم سجل استجاباتك الشخصية تجاه الراوى الذى يتولى تقديم القصة والشخصيات الرئيسية، واستبق الأحكام النهائية الخاصة بهم.

كذلك. بوّن في الهامش أو في قصاصة من الورق كل ما قيل أو حدث أو أشير إليه مما يبدو لافتا وغير عادى وسجل ـ بصفة خاصة ـ كل ما تراه نوعاً من التضارب والتناقض، ولا تستشعر الإحباط أو التراجع إذا لم تستطع حل هذا التناقض في التو واللحظة. فلن يمكنك في الحقيقة تفسير جانب منه خلال القراءة الأولى ويمجرد أن تقرغ من قراءة الرواية، سل نفسك ثانية عن ماهية الشكل الفنى للعمل. وعما إذا كان قد تكشف عن البنية التي توقعتها له من قبل أولا ثم راجع ما دونته من ملاحظات محاولاً تصنيفها في مجموعات على نحو يربط. سببياً بين الملامح المؤتلفة فيها، ومغفلاً إلى حين ما يبدو منها متناقضاً. وفور ارتضائك للتفسير الممكن لمعطيات الرواية.. حاول أن تربط ما بينه ويين الدلالات المجازية أو ما يستدعيه، أو يرد إليه من خلفيات معرفية (مثل تلك التي بدت في هندرسون مرتبطة بالعهد القديم)، أو ما يكشف عن دلالة المشاهد الثانوية.. عندئذ ابحث عما يدعم تفسيرك من طريقين:

أولهما: أن تحاول التوفيق بين ملامح التناقض الظاهرة التي لا تتمشى مع قراءتك للرواية.

والآخر: أن تختير مدى انسجام القراءة مع استجابتك الذاتية تجاه الشخوص وخبراتهم، أو مع فهمك الخاص للكتاب، وهنا يجب أن تكون مبدعاً وإيجابياً دون أن يخرجك هذا عن أمانتك مع نفسك في معالجة ما يعترض رؤيتك،

وإذا لم تستطع التوقيق بين تفسيراتك ومادة الكتاب من جهة، وإحساسك بالاقتناع من جهة أخرى؛ فلريما كان مرد ذلك إلى أن تقسيرك ينطلق من منطلق خاطئ، وإذا يجب أن تعود ثانية إلى ما يونته من ملاحظات بحثاً عن قراءة جديدة الرواية، ومن الوارد أن نقترح ـ فيما بعد ـ بعض المداخل المعينة على تناول الشكل الفنى الرواية، وتشخيص الشخوص؛ من شانها أن تجعل من تناول هذه

الأمور عملية أقل ارتجالاً وأبعد عن التخبط، ولكن المفتاح الحقيقى القراءة النقدية - لفهم العمل الروائي - يكمن في إجراء محدد هو التقاط المادة اللافتة وغير العادية، ثم تحديد إطار الشكل الفني والمضامين المقدمة. وأخيراً إثبات صحة النتائج المفترضة.

ان قيراً لا حد له من الإثارة التي استطاع الفهم النقدي أن تحققها سوف تكون أول ما بيادرك بعد هذا الجهد، وشأن المشغول بحل ألغاز ذهنية.. سوف تجهد مع هذه القصاصة أو تلك.. تقدمها حيناً وتؤخرها حيناً آخر جتى تحد لها السياق المناسب، تلقى بيعضها وتلتقط جييداً.. بل قد تكف عن العمل برمته تحت وطأة الإحساس بالإحباط والبأس في بعض الأحيان، ولكتك ـ حتماً ـ تعود إلى استئنافه ثانية. وفجأة تحتمم لديك كل الخيوط، وسرعان ما تبدأ في الربط بين الأشباء بحماسة منقطعة النظير، وعلى خلاف الأمر في الألغاز الذهنية.. فإن القصياصات في هذه المرة ـ تتضيام وتتكامل.. برتد بعضها إلى خبراتك وتجاريك الضامية، وبرجع بعضها إلى قراءتك القييمة أو خيالك الخاص ليتواصل مدّ هذه العملية الخلاقة غير الآلية. وغالباً ما تواتيك هذه التصيرة الكاشفة مثل وميض نافذ قبيل فراغك من الرواية؛ لأن عملية التقاط الملاحظات وتسجيلها تجعل العقل في حالة تفكير متصل بونما قصد، ونظراً لأن كثيراً من الروايات الجيدة تعمد إلى ترك الدارس وهو يستشعر قدراً من الغموض، ونظراً لأن اللغة والسلوك الإنساني كليهما مما يستثير الذكريات والعواطف؛ فلن يكون بمقبور أي ناقد متعجل تحليل رواية جيدة تحليلاً كاملاً، وإن يكون في مقدوره أن يستخرج ـ على نحو تام ـ ما تستطيع أنت أن تستخرجه منها ـ إن معظم النقاد الأكفاء يتبعون ـ دون إغفال لتفاوت السمات الفردية ـ هذا النهج الذي اقترحته ـ إن الروائي والناقد الكبير «ديفيد لودج» D avod Lodge (۱۱) يصف عملية مشابهة ومثيرة حين يقول: «إن المرء دائم الصرص على تحديد نوع الرواية وإدراك مقومات نجاحها ودائماً ما يصنع ملاحظاته (التي يكتبها أحياناً أو يحتفظ بها في ذهنه أحياناً أخرى) حول التفاصيل الدقيقة .. هذا نو مغزى أو مقحم على الموضوع، وهذا عنصر مؤثر أو لا فعالية له .. هذا يئتف مع ذاك أو يناقضه .. ومثل هذه الملاحظات إجراء ضرورى خاصة في المراحل الأولى.

إن الرواية تتنامى وتتشكل في خواطرنا كما لو كانت قطعة من قماش تنسج على نول، وأكثر مراحل هذا النموذج المنسوج تعقيداً وعناء وامتداداً سوف تتركز في عملية فهمه، ولكن هذا هو ما نسعى إليه.. النموذج.

إن تجربتى الخاصة تؤكد لى أن لحظة إدراك النموذج تأتى فجأة وعلى غير ترقب.. يظل المرء مشغولاً، طيلة الوقت، بتقييد الملاحظات العقيقة اللازمة.. يقيس كلاً منها في مواجهة الأخرى، مواصلاً الاهتمام بها جميعاً، يختزنها كلها مقروبة بالأمل الكامن في إثبات جدواها. وفجأة تحدث إحدى الملاحظات الثانوية الهيئة هزة شبيهة بالشحنة الكهربائية التي تسرى في كل الملاحظات المتراكمة والمتناثرة في مختلف الجهات.. وهكذا تحلق وسط جلجلة مثيرة، وتعيد تنظيم نفسها في هيئة محددة ذات مغزى(١٢١).

المنهج إنن مثمرُ لنا جميعاً، وهو نو فعالية مع كل الروايات التي تتمتم بدرجة من الجودة وتعقيد الصنعة. وفي الحقيقة إن إحدى السمات المميزة الرواية ذات المستوى الرفيع تتمثل في أن تفسيرها يزداد ثراء كلما توغل القارئ في أعماقها. إن الناقد الإنجليزى س. إس لويس C.S.Lewis يلح ، هو الأخسر، على أن المعسار الحقيقي لقياس حجودة العمل، يتوقف على مقدار ما يحفز إليه من قراءة تحليلية خلاقة لدى قارئ جيد.. أعنى القارئ اليقظ المرهف الحس. إن التعقيد ـ في حد ذاته ـ لا يجعل رواية ما تفضل رواية أخرى، ولكن الروائي الجيد يعنى عناية ملحوظة بجعل الإشارات البعيدة والأحداث الثانوية الكامنة خلف السطور تسهم في تعميق مغزى الكتاب.

إن المنهج يبدو كذلك صالحاً ومفيداً لروايات مختلف الأزمنة، ولننظر على سبيل المثال هذه الفقرات التي وردت في الصفحة الأولى من الطبعة التي بين يدى، من رواية جين أوستن Gane Austen الشهيرة «إما Emma» (١٤) التي نشرت ١٨١٦م إذ تقول فيها:

«إما وود هاوس» وسيمة رقيقة نكية، لها بيت مريح. ولها مزاج مرح، تبدو كما او كانت مجموعة متلاحمة من خير هبات الوجود، عاشت ما يقرب من إحدى وعشرين سنة لا يكاد يعرض لها ما ينال من رغباتها أو يكبر صفوها.

كانت «إما» صغرى ابنتين لأب فى غاية العنو والسماحة، ولقد غدت ـ بعد زواج أختها ـ سيدة منزله، وذلك فى فترة مبكرة بالنسبة لها. إن أمها ماتت منذ أمد بعيد حتى إنها لا تكاد تذكر عنها سوى صورة غائمة من مداعباتها لها.

إن المخاطر الفعلية في حالة «إماء كانت – في المقيقة ـ

تتمثل في سلطة امتلاكها لسلكها الضاص على نحو لا حد له، وطبيعة فردية تجعلها لا تحسن التفكير في شؤونها إلا على نحو ضنيل للغاية. تلك كانت العوائق التي تهدد كثيراً من متعتها؛ ومن ثم كان الخطر غير ملحوظ في ذلك الحين لدرجة أن أحداً لم ير في ذلك نقصاً أو سوء حظ بئية حال.

إن الراوي في قصة «جِين أوستن» يعمد إلى التعليق على ملامح شخوصه يصورة تقوق كثيراً مسلك الروائيين المحدثين، ومِن ثم قان بعض هذه الملامح الهامة تلفت انتباهنا على نحو مناشر ومقصود، ولكتك سنوف تعرك، إذا منا قبرأت «إمنا» أو «الكبرياء والتجامل Pride and Prejudic» (۱۰۰ أن كثيراً مما نود معرفته من اتجاهات الشخوص وعواطفها قد حُجِب عنا حتى مرحلة متأخرة من الكتاب، وأن الشخصيات الرئيسية تبدر مخلوقات معقدة على نحو واضح، ومن هنا كان من الضروري أن تلاحظ ما أثار انتجاهنا في تلك الفقرات الافتتاحية، فلريما كان ذلك أكثر حيوى عند قراية محين أوسان، لأن من عايتها أن تخبرنا بأهم الحقائق (مثل تلك التي تحهد فيها «المخاطر الفعلية» في حالة إما بأنها تتمثَّل في طلاقة امتلاكها لشئونها الخاصة وقصورها عن إحسان التفكير الصحيح)، ثم تحول وجهتنا بعيداً عما نرتقبه (بأن تقول مثلاً إن الحظ الراهن لم يكن ملحوظاً أو ذا شأن يذكر). ويعدها تلتفت إلى أمر مختلف تماماً على نحو ما فعلت في الفقرة التالية. وما لم نسجل هذه المشاهد المتداخلة على نحو ما؛ فلسوف تفقدها جميعاً، ولسوف نغفل عن إبراك كل المفاتيح التي من شبأنها أن تقوينا ـ مع مواصلة القراءة ـ إلى سر خطأ تقديرات «إما» وفساد أحكامها، وكذلك إذا تنبهنا إلى أهمية افتقاد «إما» السلطة الأبوية القوية (لأن أباها بلغ بالشيخوخة مرحلة الخرف والطفولة الثانية)؛ فلربما أتبح لنا أن نكتشف أن هذا الأمر كان أول الملابسات اللافتة وغير العادية التي من المكن أن تفسر لنا سلوكها في مرحلة متأخرة، والتي يمكن أن تكون مفتاحاً للتفسير الوارد الرواية.

لا يتسم لنا المجال هنا كي نعرض لرواية «إما» ذلك العرض المشمد على التحليل المنهجي الشيامل على ندو منا فيعلنا مع «هندرسيون ملك المطر»، ولكن غيايتي .. في بسياطة شيديدة .. أن أشجعك على استخدام النهج الذي تصدثنا عنه مع كل الأعمال الروائية الحيدة. ربما غلب الاعتقاد أحياناً بأن روائي القرنين الثامن عشر والتاسم عشر، الذين يفترض فيهم أنهم كتبوا رواياتهم في سعة من الوقت، أو أنهم كتبوها استجابة لرغبات قائمة في الإطالة، لا يحتاجون منا إلى تلك القراءة البقظة التي تلزمنا عند قراءة الروائيين المحيثين. إن أحداً لا يمكن أن يزعم هذا في شأن «جِين أوسِتن»، ولكن بعض الناس يؤكنونه وهم بصند الصنيث عن تشاران ديكنز Charles Dickensعلى سبيل المثال. ويحتجون على صحة تلك المقولة يوجون تزايدات واستطرادات كثيرة في روايات «ديكنز»، وهي لا تجاوز كونها حشواً أو عرضاً ثانوباً في صاب الموضوع الأساسي، وإذا يرون أن الاعتماد عليها في التفسير أمر غير ذي جيوي.. بل ربما أدي إلى التؤيل الخاطئ وتشويه العمل. ولا شك أن تفسيراً من هذا القبيل بجعل مثل هؤلاء الناس بخسرون كثيراً مما يعد هاماً في أعمال ببكثر.

إن هذه النقطة تسلمنا إلى الاعتراض الذي ينهض قائماً في وج

التحليل النقدى الرواية، والذى أشرت إليه من قبل، وأرجـأت تناوله حين طرحته من خلال الأسئلة المعترضنة مثل: ألا نقرأ كثيراً مما لا وجود له بالفعل في العمل؟ هل قصد الكاتب إلى كل هذا؟

وهذان سؤالان منفصلان: أما الأول فهو أيسرهما تناولاً، فلو أن الأسس التي ينهض عليها تفسيرنا غير قائمة بالفعل.. فلابد أن يكون بمقدورنا مواجهة ذلك بعملية دعم ومساندة ما نخوض فيه، وأو أننا اكتشفنا في جزء من أجزاء النص ما يعترض مسيرة منهجنا، ولم نستطع إخضاعه المنهج بصورة مقنعة ومرضية تماماً؛ فمن الوارد - إذ ذلك - أن نكون قد كلفنا تحليلنا فوق ما يحتمل لكن - من نلحية أخرى - لو أننا وجعنا - بعد القراءة الواعية الأمينة - في سلوك الشخصيات أو مواقفها جانباً يدعم تفسيرنا ويؤكده، وجانبا آخر يرشح تفسيراً مغايراً، فمن الوارد أن يكون المؤلف قد عمد إلى إنشاء هذا الموقف الغامض أو ذلك السلوك المثير البس والحيرة، ومن المحتمل كذلك أن تكون خبرات الشخصية وتجاربها قد تغيرت عبر المعروف عن البشر عامة أنهم متقلبون ومتناقضون، وقوة الأب تكمن العروف عن البشر عامة أنهم متقلبون ومتناقضون، وقوة الأب تكمن حساس بقت الإشارة - في قدرته على تمثل أناس العصد، واستيعابهم بكل ما فيهم من ضروب التعقيد الواقعي.

وحتى يتسنى لنا، فى تلك الصالة، أن نحدد ما إذا كان ذلك التناقض يعنى خلل القراءة من جانبنا، أو تعمد الغموض من قبل المؤلف.. فمن الجائز أن ترتد إلى إحساسنا الخاص بالشخصية والموقف، على نحو ما نفعل تماماً فى الحياة الواقعية حين نقيم عواطف الناس وبوافعهم، وهى لا تخلو جميعاً من قير يسير من

الغموض والمراوغة ـ كما هو الشأن تماماً فى واقع الحياة ـ.. ولكن لا يمكن القول إنها خارج إطار التقنين جملة، أو إنها عملية خيالية صرفة على نحو ما يريد المشككون فى جدوى التحليل الأدبى ـ وهم غالباً قوم لا يحبون أن يجهدوا أنفسهم مطلقاً فى فهم الرواية ـ أن بلقوا فى روعنا.

أما السؤال الأخر، عن كون المؤلف عمد إلى كل ذلك الذي تكشف عنه القراءة النقدية الرواية، فهو السؤال المخادع. ونحن قد لا نحتاج ابتداء إلى الإجابة عن ذلك خلال قراءتنا النقدية للعمل.

إن الفن - بحكم طبيعته الأصلية - يفسح المجال لكل ما تفجره اللغة وتستثيره مشاهد الحدث وأنماط السلوك فينا من استجابات. ويسبب من القدرة على خطاب أناس متعددين بوسائل متعددة ينهض جانب كبير من مقومات خلود الفن العظيم. إن «ديكنز» Dickens لم يسمع قط عن المفهوم الحديث للاغتراب أو شعور المرائلة لا ينتمى إلى عالم أحد، أو لأى من البشر أو الأشياء الكامنة فيه... ذلك المفهوم الذي يعتمد عليه كثير من النقاد في تفسير رواياته، ولكن «ديكنز» كتب عن رجال ونساء يتصرفون كما لو كانوا لا انتماء لهم، ولقد كان من المشروع لنا أن نستخدم مصطلحاتنا الخاصة في الحديث عنهم. والأسباب ذاتها نجد أن الفرق المسرحية المعاصرة التي أضفت على «هاملت» «شكسبير» «رؤيتها الفرويدية» المعاصرة التي أضفت على «هاملت» «شكسبير» «رؤيتها الفرويدية» لديها مسوغات هذه الرؤية ومبررات ذلك التفسير بالرغم من أن الفاهيم النفسية في عصر شكسبير كانت مختلفة اختلافاً جوهريأ

إن الطبيعة الإنسانية تتضمن من الثوابت ما جعلها تسوخ

للأنب توجهه إلى عصور متباينة، وما دمنا لم ننحرف بمهمة الفن؛ فإن بمقدورنا أن نعتمد على هذا النوع من التحليل.. برغم أنه من الواضح أن تعلم بعض مفاهيم شكسبير الذاتية عن علم النفس قد يكون أكثر جنوى وأفضل نتيجة فمن هذا الطريق يمكننا فهم ما كان يقوله هو حقاً، بالإضافة إلى تسجيل ما يعنيه عمله الأن بالنسبة لنا.

إن الروائيين نادراً ما يفصحون في مقالات أو يوميات عما كانوا يرمون إليه أو يقصدونه بنقة في رواياتهم، ولو أنهم استطاعوا ذلك، فريما كان من المحتمل ألا يكتبوا الرواية أصلاً؛ ولذا يتطلب فهمنا الرواية أن نفسر النص بأنفسنا مسترشدين بحسنا الفني وأمانتنا العلمية، ومستعينين بثراء عقولنا الخاصة. إن كثيراً من الروائيين يقولون ـ حينما يصفون تجربة إبداعهم ـ إن اتجاه رواية ما .. معناها .. الرمز الكامن فيها أو الأسطورة المتحكمة في حركتها إنما هي أشياء تواتيهم عفواً ولا شعورياً .

إن الروائى الأمسريكى أندرو لايتل Andrew Lytle ينظم مراحل كتابة الرواية تفصيلاً، فيخبرنا أنه عند مراحل مختلفة من الإبداع، خاصة في تشكيل المرقف، يبدأ الشخوص مسيرة حياة خاصة بهم. كما يخبرنا أن فهمه الأساسى للموضوع يتشربه تدريجياً موضوع أكبر من ذلك الموضوع الكامن في لاشعوره، ولكن بعناء وصعوبة ـ تخطو الرواية نحو غايتها. وهناك العديد من أوصاف الكتاب لشخوص يبدو واضحاً أنهم جاءا إلى الحياة ـ خلال الرواية ـ بقوة الإلهام اللاشعوري المتحكم في مسيرة الكتابة، وبونما استبصار سابق أو تخطيط سالف يظهر أثره على السطح الظاهر.

كما أن الروائي الفرنسي «أندريه جيد» André Gide يسجل ـ

على حد قوله - «أن الكاتب لا يكاد يتبين حقيقة مقاصده حتى ينتهى من عمله، وريما لم يستطم - كذلك إدراكها هناك،(١٧).

وهكذا نجد في الرواية عملاً تفسيرياً خلاقاً ينتظر منا إنجازه، وضروياً من الاكتشافات علينا أن نجلوها شريطة أن نبدأ قراءة الروايات بحذر ونكاء



الفصل الثاني أنواع الرواية

إن غاية ما نرمى إليه فى هذه الدراسة أن نقدم نوعاً من الإدراك الواعى لعناصر الرواية من شأته أن يعين المرء على قراءة أعمق فهماً وأكثر ثراء. هذا ما نؤمله رغم أن ضروب الضلافات والمناقشات المتقدة تحتدم بعنف بين النقاد المتخصصين حول الاسئلة المتعلقة بهذا الشأن.. مثل: متى تفتقد الرواية مقومات كونها رواية؟ وما الشكل المثالى للرواية؟.. إن مدخلنا لدراسة الفروق المتعلقة بالشكل الروائى ينبغى أن يكون هو: كيف يقودنا الشكل إلى ما ينبغى أن نشده من الرواية؟

فى هذا الفصل سوف أقدم لك أنماطاً روائية مختلفة، وسوف أحاول أن أبين بإيجاز - قيمتها التاريخية وآمل أن أوضع ذلك من خلال تحديد نوع الرواية، وبإمكانك أن تضع تقييماً جيداً لنوع القضية التى تعالجها الرواية. قد يكون الاهتمام فى بعض الروايات منصباً على النمط العقلى والشعورى الشخص ما .. وقد ينصرف الاهتمام فى روايات أخرى إلى الطبيعة الخاصة بمجتمع ما ، أو العناية بفكرة فلسفية مجردة. وثمة روايات تكون واقعية حيث تبلغ الشخصيات فيها درجة من التعقيد تؤهلهم لأن يكونوا شبيهين الشخصيات فيها درجة من التعقيد تؤهلهم لأن يكونوا شبيهين أخرى تركز على العالم الداخلي الذي يبدو خارقاً الطبيعة أو غير سوى على نحو ما ولو أننا سلكنا إلى جميع الروايات مدخلاً واحداً متوقعين أن يكون الاهتمام منصباً على أشياء محددة بأعينها في كل مرة؛ فلسوف نجد أنفسنا مستغرقين فيما لا طائل وراءه وعلى سبيل مرة؛ فلسوف نجد أنفسنا مستغرقين فيما لا طائل وراءه وعلى سبيل معينة .. لا باعتبارها نمونجاً الشخصية المعقدة أو الشخصية .

الواقعية؛ فإن من العبث أن نعنى أنفسنا بالبحث عن الخواص النفسية فى الصورة المقدمة. ولو أن العالم الخاص بإحدى الروايات صمم على نحو يستمد فيه ملامحه من عالم الأحلام والمجائب؛ فكيف نتوقع أن نجد فيه صورة بقيقة لأنماط السلوك الاجتماعى السائد فى هذه الأيام؟ وهكذا يتحتم علينا أن نعرف «صيغة» الرواية أو نمطها الخاص حتى نستيين المدخل المناسب لتفسيرها (وليلاحظ أنى أستخدم مصطلح «أسلوب» للدلالة على المنهج أو الطريقة التى قدمت بها مادة الرواية مفضلاً ذلك على مصطلح «شكل» الذى يدل فى العادة على البناء والقالب). ومن خلال نتبعنا لمحتوى الرواية، والطريقة التى نسجت بها سوف يكون بمقدورنا أن نتنبأ بما يرجى لها أن تحققه من غايات وتثيره من اهتمامات.

دعني أقترح أربعة أنواع أو أنماط روائية رئيسية هي:

١ـ الرواية الاجتماعية.

٢ـ الرواية النفسية.

٣. الرواية الرمزية.

٤ـ الرواية الرومانسية الجديدة.

مع ملاحظة أن هذا التصنيف المقترح ـ شائه شأن كل شئ في الأدب ـ ليس جامعاً مانعاً، ولكن يمكننا ـ رغم ذلك ـ أن نقول إن معظم الأعمال الروائية يمكن أن تندرج تحت واحد أو أكثر من بين هذه الأنواع الروائية.

عندما يتجه تفكيرنا إلى الرواية بصفة عامة، فإن أذهان معظمنا تتصرف إلى روايات القرن التاسع عشر التقليدية مثل روايات ديكنز وهاردى وتواسدوى ويلزاك، أو أعمال «ميافيل» وغيرها من الكتب الكبيرة التى تصف المجتمعات وصفاً كلياً شاملاً وتتضمن شخصيات بشرية عديدة ومتنوعة، وتكتظ بالأحداث، وتعنى بتصويرها وتصوير الحياة عبر مرحلة ممتدة من الزمن.. تلك الروايات التى تبدو واقعية، وتعيد تشكيل ملامح عالم يماثل العالم الذى نعيش فيه وتقديم شخصيات تشبه شخصيات البشر في الحياة المعيشة. إن هذا الوصف الشمولي يصدق على معظم الروايات التي كتبت خلال القرنين الماضيين، وهذه الروايات تدخل ضمن صيغة أو أسلوب «الرواية الاجتماعية» الرواية التي تقدم شخوصاً يشبهون شخصيات الواقع المعيش في ظروف اجتماعية مختلفة، ويسهل التعرف عليها.

سوف أعتمد على رواية جون أبديك John Updike الحديثة المعلوب الرواية الحديثة، إن هذه الرواية تتناول سلسلة من خلالها السلوب الرواية الحديثة، إن هذه الرواية تتناول سلسلة من الأزمات التى تواجه حياة شاب يسمى Rabbit - Angstrom «رابيت أنجستروم» يعيش في «بريور» إحدى المنن المتوسطة في بنسلفانيا، وتبعد أالرواية - شائن معظم الروايات العالمية - بمنظر مالوف: «مجموعة من الصبية يلعبون كرة السلة حول أحد أعمدة التليفون بعد أن ثبتوا عليه لوحاً من الخشب يصلح لهذه المهمة.. رميات عالية مسيحات.. مدافعات الصبية بعضهم بعضاً، وتضاربهم عبر الزقاق المتعرج المفروش بالحصى أمور بدت كفرقعات عالية لأصواتهم خلال هواء شهر مارس الرطب المتكاثف في زرقة فوق الاسلاك. «رابيت - أنجستروم» يتقدم عبر منحنيات الزقاق في حلة الاسلاك. «رابيت - أنجستروم» يتقدم عبر منحنيات الزقاق في حلة عمله.. يتوقف.. يراقب المشهد.. برغم كونه قد جاوز السادسة

والعشرين. لعل أول الأشياء التي تبادرنا في رواية من هذا النمط أنها تسوق كما كبيراً من التفاصيل الدقيقة حول طبيعة المكان. لقد ألقى بنا المؤلف في هذا الموقف أو المشهد الذي يمكننا أن نتصوره بسهولة، بل يحتمل أن يكون مألوفاً لدينا. إن الروايات الاجتماعية تمنع القارئ إحساساً قوياً بالمكان من خلال الوصف المستفيض للحجرات والمنازل والقرى وشوارع المدينة والمباني والأصوات البشرية وضروب الأنشطة المختلفة. والقصد من وراء ذلك كله هو إعطاؤنا من المعلومات ما يكفى لجعلنا نلقى بأنفسنا في أعماق ذلك العالم الموصوف.. حتى نقهم طبيعته بنفس الدقة التي نفهم بها عالمنا الخاص.

ثمة مدخل يسير إلى رواية Rabbit - run إذ يبدو بطل الرواية رابيت أنجستروم، وقد تجسد إحساسه بالإحباط وعدم الرضا أو فرط السخط على حياته جليا القارئ.. في تلك اللحظة التي قفز فيها إلى داخل السيارة، وراح يقودها مندفعاً اندفاع الشخصية الأمريكية المعروف، عله يتخلص من هذا وذاك.

ها هو ينحدر تجاه «جاكسون» التي تقع إلى منعطف المركز الرئيسي، وحيث تبعد المسافة كذلك بحوالي أربعمائة واثنين وعشرين ميلاً من فيلادلفيا، قف.. إنه لا يريد الذهاب إلى فيلادلفيا، ولكن الطريق يتسع على مشارف المدينة خلف محطة القوى الكهربية، والاختيار الوحيد أمامه الآن أن يكر راجعاً عبر «مت جادج» حول الجبل، شاقاً ضباب «بريور» وزحام المساء. لم يكن ينتوى رؤية «بريور» - منبت الرياحين - ثانية. لقد انفرج الطريق وأصبح أربعة ممرات بدلاً من ثلاثة، ولم يعد هناك تخوف من الاصطدام بسيارة

أخرى. إن جميع السيارات تنطلق معاً كما لو كانت مجموعة من العيدان المتوازية على حافة نهر جار. يدير رابيت المنياع.. ويعد قليل من الدندنات الهامسة، راحت تعلو أنغام جميلة لمطربة زنجية تردد: «بدون أغنية» رابيت يتوق إلى سنجارة..

مثل هذه الفقرة ـ بتفاصيلها البقيقة ـ تمنح المتلقى قطعة من نسيج الحياة الأمريكية، رومانسية «الإهتداء إلى الطريق»، معنى الحرية في الحركة السريعة الناعمة اسيارة تشق عباب طريق عام للحافلات «منسابة مثل موجات الشلال المنتابعة»، فالراديو وموسيقى البوب يعكسان ملمحاً جوهرياً من ملامح الحياة الأمريكية الحديثة. يقيناً سوف نغرق أنفسنا ـ بعد كل هذا ـ في أعماق الصوت المتدفق. إن المرء يخرج من الرواية بإحساس غامر يشعر معه أنه يعيش في أمريكا المعاصرة. وهذا شأن الرواية الاجتماعية حين تنسج جواً من الواقع المعيش، وتضعنا في قلب عالم خاص. وهذه تبدو سمة من الواقع المعيزة سواء كنا نتحدث عن انجلترا في القرن الثامن عشر على نحو ما قدمتها «جين أوستن» أو الطبقة الوسطى في ألمانيا عند «تواستوى» (٢).

إن تصميم الملامح الخاصة ببيئة اجتماعية معينة يعد أمراً هاماً، لأن الشخصيات الرئيسية في الروايات الاجتماعية تعمد إلى أن تحدد نفسها في ضوء التحامها بسائر أفراد المجتمع. كما أن تداخل العلاقات الاجتماعية ـ على نحو ما يقع بين الناس بعضهم البعض ـ يعد أحد الأمور الهامة والخطيرة في الرواية. ولا يعنى هذا أننا نقول بانتفاء المشاهد التي تستقل فيها إحدى الشخصيات بنفسها كي

تنفرد بالتفكير أو تستغرق في التأمل من مثل هذه الروايات، ويرغم ذلك؛ فإن كثيراً مما يقع فيها من تلك المواقف لا يمكن اعتباره فردياً خالصاً، لأنه يتسرب دائما إلى أعماق ما يكون بين الناس من علائق، ومن ثم نرى «رابيت أنجستروم» يخوض رحلة تعاسته مع الوظيفة الكثيبة _ زواج بلا حب _ أعباء العائلة الكبرى _ الانشطة الاجتماعية الملة في بلدته الصغيرة الخائلة الكبرى _ الانشطة الاجتماعية ومواجهتها من خلال سلسلة من المقابلات والموازنات مع الأخرين، ثمة خطأ ما في حياته، وهو يعتقد أن من المكن إصلاحه لو أنه استعاد سابق تميزه وتألقه في مباريات كرة السلة أيام الدراسة الجامعية، لو سابق تميزه وتألقه في مباريات كرة السلة أيام الدراسة الجامعية، لو أنه عاش علاقة حب حقيقي، لو أنه استمد قبساً دينياً روحياً من أنه عاش علاقة حب حقيقي، لو أنه استمد قبساً دينياً روحياً من المسادمات البشرية، وقد يحدث أحياناً أن تكون هذه المسادمات المسادمات

«لقد كان ساخطاً لأنها لم تدرك تمزقه يسبب كونها رية بيت.. لا مهرب من ذلك.. إنها منماء يكماء..

 أه جانيس! قال متنهداً.. إنى أعاشرك، أعاشرك فحسب، نظرت إليه تأملته ملياً.. «سوف أعد العشاء» هذا كل ما قررته أخيراً.

إنه يفيض إحصاساً بالندم والأسى، «سوف أنطلق لتوى بالسيارة وأعيد الطفلة ثانية. لا شك أن الطفلة المسكينة ستعتقد أنه لا منزل له.

أى جحيم هذا الذي جعل أمك تعتقد أن أمى لا تجيد شيئاً خيراً من رعاية أطفال الأخرين؟ الأسى يغمره ثانية بسبب وطأة الإحساس بأنها أخطأت المراد.. كان المفترض من وجهة نظر رابيت أن هذه الأشياء سوف
تتغير. لا يوجد مجتمع بشرى جامد لا يتحرك.. لابد أن موقف كل
منهما تجاه الآخر سوف يتغير مع الزمن. إن أى احتكاك أو
اصطدام بشخص آخر يؤدى حتماً إلى تغيير طفيف في العلاقات
القائمة بين الأشخاص، حتى إن كان هذا مجرد تعميق هوة الخلاف
أو الضجر. ها هو رابيت يذهب إلى مدريه القديم أيام الدراسة..
ولكنه لم يجد فيه سوى سكير عاكف على كسه، ولا يكاد يتذكر
شيئاً من الأيام السالفة. كذلك اللحظات التي كان يختلسها رابيت
مع حبه الجديد «ووث» أصبحت بمرور الزمن م مثيرة الإحباط،
لانها لم تعد هي الأخرى، سوى لحظات من الملل الفاتر.

إن الروايات الاجتماعية تركز على فعاليات التغير على كل من المستوى الفردى ومستوى المؤسسات الاقتصادية والثقافية (التى تتمثل في حالتنا هذه في مدينة بريور). إن لدينا - في مثل تلك الروايات - إحساساً واضع الحدة بحركة الزمن وتحول الأشياء. إننا نجد أنفسنا - في الروايات الاجتماعية - منعطفين بقوة تجاه ما يجرى من الأحداث.. متى وقعت؟ وأى منها يتبع الآخر؟ كيف تنشأ العلاقات الإنسانية.. وكيف تنهار بفعل حركة الزمن؟ ما الذي أصاب حب رابيت لجانيس؟ لماذا لم يعد بالإمكان استعادة صورة العلاقة بينه وبين مدريه إلى سالف عهدها؟ لماذا لا يستطيع أن يتحدث إلى والديه كما كان يفعل من قبل؟.

إن تصوير التجارب الواضحة عبر الزمن يمنع الرواية -باعتبارها شكلاً أدبياً - قوة متميزة، إن الرواية؛ اعتماداً على توظيفها لنقل الإحساس بتغير العلاقات، وتأكيدها لإطراد طبيعة

السلوك الإنساني، تستطيع أن ترسخ الإيهام بمرور الزمن وحركته. إنها تستطيع أن تعيينا إلى نواتنا الطفولية.. تستطيع أن تقوينا عبر رحلة نمو قرية، أو مجتمع، أو أمة كاملة، في حين أن الأشكال الأنبية الأخرى لا تعنى نفسها بتحقيق تلك التأثيرات.. فالمبرح ـ على سبيل المثال - ينبغي أن يركز على بعض مشاهد الكشف والمفاجأة، وسوف ينفد صبر مشاهديه إذا ما أريد لهم أن يتابعوا التأملات الطوبلة لتجارب الطفولة، أو يراقبوا البناء التدريجي لعالم اجتماعي من خلال سلسلة من الأحداث الثانوية التي ينهض بها عدد من الشخصيات الثانوية كذلك. أما الرواية فيتوقع الاستغراق مع كتاب تحتاج قراحه مدة أطول، وبتوقع أن بقدم له عالم بتشكل تدريجياً، وبتغير تشكله تدريجياً كذلك. إن قراءة الرواية تعد تجرية خاصة حيث يتحرك المره بطبيعته الخاصة.. يتوقف أحياناً كي يتأمل مهارة إبداع الكتاب، أو تستغرقه أحلام البقظة التي بستثيرها شخوص الرواية أو أحداثها .. وقد تتداخل لديه خيوط ما يقرأ مندمجاً مع خيوط ما تختزنه الذاكرة وتستدعيه. إن قراءة رواية ما عملية تستثير خيال القارئ حتى بحلق بعبداً.. في حن أن مشاهدة مسرحية تمثُّل على السرح أمر لا يحتاج _ في العادة ـ من المتفرج سوى تركيز الانتباه. إن الشريط السنمائي له من القاعلية ما يجعله بيلغ بالشهد والحدث مدى لا يبلغه المسرح، كما أنه يمنح إحساساً بحيوية حركة الزمن ما بين الأحداث المتنابعة على نحو لا يشأتي المسرح، واكنه يتطلب من مشاهيبه كذلك عهداً وثبقاً بألا يسمحوا لخيالهم بالتحليق بعيداً على نحو ما يتاح لهم في قراءة الرواية.

إن مقدرة الرواية على منح الإحساس بحركة الزمن، وإفساح

مادتها المجال رحباً لقارئيها كى ينطلقوا بخيالهم بعيدا هو ما جعل كتاب الرواية يقبلون على أنماط أو أساليب بعينها مثل الرواية الاجتماعية (والرواية النفسية على نحو ما سنرى لاحقاً) محاولين استغلال مثل هذه الإمكانات. إن الأشكال الفنية تعتمد بالضرورة على مدى قوة سماتها الخاصة.. فما دامت هناك حجرة كبيرة بدرجة كافية، وما دام في الوقت متسع لوصف جمع من الناس، ورسم مجتمعات بأكملها، وإطلاق المدى لشغفنا التاريخي.. فلم لا نوظف الشكل الروائي في النهوض بهذا كله ؟ لماذا لا نرى المرء في مختلف اتفاعلاته الاجتماعية؟ لماذا لا نحاول الإمساك بالأبعاد الإنسائية للتاريخ وفعالياته الثقافية ومتغيراته الاقتصادية ؟ إن هذا هو السبب الذي فاق كل الأسباب في أن الرواية الاجتماعية ظلت هي الصيغة السائدة على مدى قرنين من الزمان.

وما دمنا قد فرغنا من تحديد ماهية الرواية في صديفتها الاجتماعية، فهل يمكننا أن نخطو نحو تفسيرها ؟ ما الذي نتوقع منها التركيز عليه ؟ إن أحد الأهداف يتمثل حسبما يمكننا التخمين منها التركيز عليه ؟ إن أحد الأهداف يتمثل حسبما يمكننا التخمين مفي أنها تطلعنا على طبيعة المجتمع الذي تعنى بتصويره.. أن ندرك مجالي الحياة.. ما هي ملامع المجتمع؟ وكيف تتخلق ضروب الترتر في جنباته ؟ في رواية "رابيت رن" - Rabbit Run يمكننا أن نرى جانباً من مستويات المجتمع الأمريكي، عبر مشهد طويل مذهل حيث تحاول "جانيس" يائسة أن تمسك بخيوط الأمور مجتمعة بعد أن هجرها "رابيت". يمكنا إذ ذاك أن نكتشف شيوع فوضى المستويات في جوانب الحياة العادية المائوة.

جِثْت على ركبتيها .. بدأ الرضيع يصرخ.. مذعورة، انطلقت

نحو المهد، وبإحساس من بواجه كابوسا تأملت بقابا البرتقال التي تلطخه.. "عليك اللعنة، عليك اللعنة" راحت تنوح سياخطة على «ربيكا».. رفعت ذلك الشيخ الضيئيل القذر ، وراحت تتلفت جيث يمكن أن تحملها هنا أو هناك. ها هي تأخذ الحفاض للبتل القدّر إلى الحمام وتلقى به في الرحاض، وجاثبة على ركبتيها راجت تتلمس سدادة البانيو كي تسديها فوهته، فتحت الصنبورين حتى أقصى برجة ممكنة عارفة ـ من خلال التحربة ـ أن الفتح التام لكليهما يجعل خليط الماء فاتراً ببرجة مناسبة.. وقعت عيناها على زجاجة النبيذ.. تركت غطاء المرحاض وراحت تعب شرية طويلة معتقة.. (أجاست الطفلة «ربيكا» عن كرسي حجرة المعيشة). أخذت أقلام الكربون إلى المطبخ، وأفرغت بقيابا اللحم والخس في كيس ورقي تحت البالوعة، ولكن فتحة الكبس تميل نصف مغلقة، ويسقط الخس في ستار العتمة خلف صفيحة القمامة، تنجني برأسها المثقل في محاولة لرؤيته والتقامله، ولكنها لا تستطيع.. (تعود إلى الحمام وربيكا بين ذراعيها) لقد كانت فخورة بحملها هذا لإتمام المهمة، سوف تصبح الطفلة نظيفة. بهدوء شديد جثَّت على ركبتيها إلى جوار الحوض الكبير الساكن، ولم تتوقع مطلقاً أن أكمامها سوف تنتل كثيراً يتشرب مائه، لقد استدار الماء حول ساعيها شبيهاً بعقارب ساعة كبيرة، وعلى مرأى من عينيها الذاهلتين راحت الطفلة بملابسها القرنفلية اللون تغوص إلى أسفل مثل حجر رمادي،

مع أنات محتجة راحت تتشبث بالطفلة، ولكن المياه تتدافع عالية فوق نراعيها، وها هي ثياب الحمام التي ترتديها تطفو، وهذا الشيّ الزلق يتلري في غمرة العجز المفاجئ.. تبدو مقيدة، تستشعر قلباً نابضماً في إبهامها .. وإذ ذاك تفتقده، وسطح الماء يعلو في شحوب يعكس امتدادات تعجز عن فهم ماهيتها .. إنها مجرد لحظة، ولكنها لحظة تمددت في زمن طويل.

(وفى النهاية تسحب الطفلة خارج الماء.. تحاول أن تتذكر كيفية أداء عملية التنفس الصناعي)، ليس ثمة ومضة يمكن أن تبرق فى الفراغ الماثل بين نراعيها.. برغم جميع صلواتها المتلاحقة لم تشعر بأضعف رعشة لأدنى استجابة تقع خلال الظلام المتد أمامها.. وها هى تدرك عندك فى الوقت الذى تتابع الطرقات على الباب أن أسوأ ما قد يصيب امرأة فى العالم قد أصابها.

خلال هذه اللحظة المرعبة المسعورة التي أسلمت إلى غرق «ربيكا» بغتة.. كانت «جانيس» مستغرقة ـ على نحو ما ـ فيما يراه «أبديك» جانباً من نسبج الحياة الأمريكية.. الانشغال الأحمق بالنظافة والتنظيف.. الواجبات الرهيبة للزوجية والأمومة حين يكون المرء غير مهيا لها.. الفوضى المنفرة التي تصيب حياتنا، شرائح اللحم، أقلام الكرتون، صفائح القمامة.. إنها حياة الاضطراب والعجلة والمفاجأة وانتفاء الكمال. يوم لا يختلف عن سائر الأيام التي تقضيها «جانيس» مشغولة بما يتحتم عليها أداؤه، وكيفية إنجازها له.، بالطبع فيما عدا المئساة المروعة التي لا تغير من طبيعة.

لقد كانت تجربة «جانيس» تجربة مروعة لأننا كنا شديدى الالتصاق بها. إنها شديدة الائتلاف مع تجربتنا الخاصة، وهذه إحدى غايات الرواية التى تصور موقفا اجتماعياً بهذا القدر من الفاعلية والعمق؛ وتجعلنا نغوص فى تجارب مناظرة. ومن ثم فإننا يجب حين نواجه مثل هذه الرواية محلولين تقسيرها ـ أن ندرك أننا

مطالبون بتفسير حياتنا الخاصة؛ ذلك بأن التماثل بين الحياة الفعلية والحياة المصورة في الرواية يبدو شديداً بحيث لا يمكننا معه أن نتجنب الوقوع في نقل المعنى من واحدة إلى أخرى. إن أتم تصوير روائي للمجتمع هو ذلك التصوير الذي يشعرنا أننا نوشك أن نكون جزءاً من بناء ذلك المجتمع. إن مسالة تمثلنا لأنفسنا في أعماق موقف روائي شبيه بمواقف الحياة نتطلب منا أن نبادر بالاستجابة إلى ذلك العالم، والنظر إليه نظرة تقدير على نحو ما نفعل في عالمنا الخاص.. نقيم الروابط، نمزج بين المعنى القائم في العالم الروائي والمعنى القائم في العالم الروائي والمعنى القائم في العالم الروائي المجتمع. كيف يعمل ؟ ما هي العناصر الفعالة في تكوينه الموجهة لحركته ؟ ما قيمه ؟ ومن المحتم أننا سوف نجد أنفسنا أمام ملامح واضحة المجتمعات الإنسانية عامة.

يمكننا أن نبيحث عن نماذج السلوك الإنسيائي، ولا شك أن المواقف الحاسمة بين الشخصيات هي التي تحدد غالباً ملامح تلك النماذج، وعبر رحلتنا في إثر هذه النماذج.. سوف نجد أنفسنا ننقب عن العلل الكامنة وراء الأشياء في الروايات الاجتماعية تبدو الأسباب والنتائج أوضح وأشد إقناعاً منها في الأنواع الأخرى للرواية؛ ذلك لأننا نرقب المظاهر الضارجية الواضحة للسلوك الإنساني أكثر مما نرقب الجنور الغامضة للبواعث والدوافع. لقد تصرفت هجانيس أنجستروم، على النحو السابق بسبب معاملة وابيت، لها وباثر العديد من الضغوط الاجتماعية التي رأيناها تفعل فيها فعلها.. ذلك ما جسدته الإشارات الخارجية بوضوح.

إن الروايات الاجتماعية ـ فيما يعتقد المرء ـ نادراً ما تتخذ من القضايا الأخلاقية محك اختيار وتمحيص. ولما كانت العلل والنتائج تظل كامنة هناك بعيداً عن مجال إبراكتا .. ولما كان مجال التركيز في مثل هذه الرواية ينصب على كيفية تشكيل العلاقات الإنسانية السلوك فإن بإمكاننا أن نستنتج مجموعة من الأحكام الأخلاقية التي تبدو أقرب تناولاً منها في رواية من نوع آخر حيث ينصب كل تركيز العمل الروائي على السلوك الداخلي للفرد، وحيث تجرى الأحداث في عقول الشخصيات وتجول في صدورهم، أو تقع رمزية غير واضحة. ومن ثم فإن لنا أن نتوقع ـ خلال تفسير الروايات الاجتماعية ـ ظهور القضايا الأخلاقية والتركيز عليها على نحو موضوعي نسبياً.

أن موت طفلة رابيت وجانيس يطرح قضية أخلاقية. هل يعدان مسئولين عنه على نحو ما؟ هل للوت هو النتيجة التعسة لما أحدثاه من فوضى فى حياتهما الخاصة؟ على من نلقى باللوم؟ إن «رابيت» لم يستطع احتمال تهم اللوم الخفية التي يستشعرها كامنة في عقل كل الناس؛ فانفجرت عواطفه فجأة أمام قبر الطفلة:

إنهم لا يفهمون الأمور على وجهها.. هذا هو ما يريد ترسيخه فحسب فيشرح ذلك قائلاً: «إنكم جميعاً تتصرفون معى كما أو كنت أنا الذى فعلت ذلك. لم أكن بالمرة قريباً من هناك. كانت وحدها هناك.. يستدير نحوها، يتنفل وجهها.. يبدو مائلاً كما أو كان شخص ما قد صفعه طويلاً.. يراها الآن كما أو كانت هى الأخرى ضحية. الكل ضحية. «لقد راحت الطفلة».. هذا كل ما قاله. لقد كانت له طفلة وأغرقتها زوجته» إد يه أنها على ما يرام «يتوجه

بالكلام إلى زوجته: «إنك ما قصدت أن».. يحاول أن يأخذ بيدها، ولكنها تنتزعها للخلف كما او كانت تطلقها من قيد، وتنظر إلى أبريها اللذين يخطوان تجاهها.

يحاول «رابيت» - ابتداء - التأكيد على أن السبب فيما حدث يرتد إلى ما رأينا من ملامح حياته .. إنه يعود إلى سلسلة القوضى، انعدام الحب العلاقات الإنسانية المحبطة .. إنه يكمن في مظهر الحياه، نسيجها .. قيمها التي تجعل كل شي صعباً .. مربكاً .. تافهاً .. بالياً . إن الإجابة عن التساؤل الأخلاقي يمكن أن توجد فقط في خيط العلاقات الإنسانية، وفي طبيعة الحضارة الأمريكية على نحو ما يطرحها «أبديك» . هذه هي المادة الخام التي ينبغي علينا أن ندركها في رواية «انطلق رابيت» Rabbit Run ونفسر غموضها الذي سوف يتراس خلال تلك العملية .

لقد بدأت الرواية - باعتبارها شكلاً أدبياً - في الذيوع والانتشار أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر في الوقت الذي كان جمهور القراءة يواجه تحديات هذه الأنماط من الأسئلة: كيف يؤثر النظام الاجتماعي على سلوك الفرد؟ ما هي المسئوليات الأخلاقية التي تمليها الحياة داخل مجتمع بالغ التعقيد؟ لقد كانت هذه الأسئلة كلها من قبيل الاهتمامات المنقضية منذ أمد طويل. ويبدو أن النظم الكهنوتية والتقاليد الاجتماعية والدينية السابقة قد أفلحت في الإجبابة عنها على نحو أفضل.. غير أن هذه النظم والتقاليد بدأت تفقد صلاحيتها خلال القرن الثامن عشر .. بالإضافة إلى أن الناس وجدوا أنفسهم آنذاك مدفوعين إلى أجواء اجتماعية وسطى جديدة وغريبة. لقد أدت الثورة الصناعية إلى أيجاد طبقة وسطى جديدة وغريبة. لقد أدت الثورة الصناعية إلى إيجاد طبقة وسطى

بالغة القوة والضخامة.. فضلاً عن طبقة أهل المدينة. كيف يتصرف الرء حين يلقى فجأة شخصاً ما في مكانة اجتماعية جديدة تماماً على نحو ما حدث الكثيرين. إن التشريح الروائي الذي قدمته «جين» أوستن» لانماط السلوك الخاصة بالطبقة الوسطى الراقية يعين على إجابة مثل هذا السؤال. كما أن روايات «ستاندال» (") عن الشباب النازح من القرى بحثاً عن فرص العمل في باريس يمنح الموقف رؤى جديدة، إن المشكلة تتنفاقم - بالطبع - بنمو المدينة، اندن الجديدة وياريس الجديدة، ذلك النمو الذي يطرح مواقف وحالات لا تشبه بأى حال تلك المواقف السابقة في البيئات الريفية حيث عاش معظم الناس من قبل. لقد اختلفت نظم الحياة اليومية ووسائل الاستجمام، وعادات العمل. إن روايات «ديكنز» و «بلزاك» (أ) قدمت تشريحات الحادة وشاملة لحياة المدينة، وكثيراً ما كانت تعمد إلى استعادة الصور المحلية المحبوية التي ترتد إلى أيام الحياة الجميلة في القرية على نحو يتيح المرء إدراك مدى التغير الذي شملها جميعاً.

لقد كان «التغير» هو سمة القرن التاسع عشر.. تغير سريع ومطرد على نحو جعل من الرواية الاجتماعية - بما يتوفر لها من قدرة على حضد العديد من البشر وسوق العديد من الأحداث - هى الشكل الأدبى الوحيد الذى يمكنه ملاحقة ذلك التغير. حتى مفهوم «التاريخ» تغير عن ذاك المفهوم القديم الذى لم يكن يعنى سوى الدلالة على القرون السابقة. لقد شغلت الحروب اليوم عامة الناس، وأشاعت الاضطراب في جوانب الحياة العادية.. بعد أن كانت في الماضى أنشطة نائية تقوم لأسباب غامضة، وتتولى أمرها جيوش المرتزقة، إن الثورات الفرنسية والأمريكية وأزمات المجالس النيابية

البريطانية أقحمت الناس في غمار القضايا السياسية، وجعلتهم عناصر فعالة في الأحداث التاريخية. لقد هيأت هذه المتغيرات جميعاً ظروفاً مواتية الرواية التي تركز على فاعلية العناصر الفردية المؤثرة في الأوضاع الاجتماعية والسياسية. ولقد كان وعي «سير والترسكوت» (٥) بذلك سبباً في أنه كان الكاتب الأول الذي حققت مبيعات رواياته أعلى نسبة حققتها مبيعات الرواية أنذاك.. لقد كانت الرواية هي الشكل الأدبى المثالي للكشف عن دينام يكية حركة المجتمع.

باختصار.. إن إدراكنا لحقيقة الرواية التى نقرؤها، وأنها تنتمى ـ ابتداءً إلى صيغة الرواية الاجتماعية أمر يوجب علينا أن نطرح الأسئلة النقدية التى تبدو أكثر دقة وملاسة مع طبيعتها، فمادام بمقدورنا أن نتوقع ـ منذ البدء ـ أن هذا العمل سوف يقدم لنا شيئاً عن طبيعة المجتمع: فإن من الضرورى أن نعطى سلسلة الأرصاف المقدمة الحياة ومواقفها ما تستوجبه من اليقظة الواعية.. بمقدورنا أن نفترض أن بنية تلك الحياة سوف تقوم على الأزمات الفردية للشخصيات كما حدث في Rabbit Run ويمكننا أن نتوقع أن القضايا المطروحة سوف تنشأ عن تداخل العلاقات نتوقع أن القضايا المطروحة سوف تنشأ عن تداخل العلاقات أن نتوقع تكشف الأسباب والنتائج على نحو تدريجي بوضوح وموضوعية ملحوظة، ويمكننا أخيراً أن نفترض أن القضايا الخلاقية.

إن قيمة طرح التصور المنهجي الذي يعين على تناول مثل هذا النمط تتأكد ذاتياً حين ننتقل إلى معالجة النمط الخاص بالرواية النفسية. ومرة أخرى أؤكد أن هذا المصطلح يستخدم فقط لمجرد تقريب التناول، فكثير من الروايات التى نعدها روايات اجتماعية تتعرض للحياة النفسية الشخصياتها، ولقد حسث هذا في العودة – معراً هي سبيل المثال. كما أن الروايات النفسية تعطينا – في العادة – معراً هي صور اجتماعية، ولكن الرواية النفسية تتشكل تبعاً للتجارب العقلية والعاطفية اشخص أو لبضع شخصيات.. في حين أن الرواية الاجتماعية تتشكل اعتماداً على تشابك التفاعل الاجتماعي، إن بؤرة الاهتمام في الرواية النفسية تنصب على التطور المعقدة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط. إن مصطلح «نفسي» لا المعتدة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط. إن مصطلح «نفسي» لا يعنى – بالطبع – أن الشخصية تحلل نفسياً، أو أن كل شئ يقدم كما لو كنا داخل وعي الشخصية أو مناطق التركيز فيها، هي الأسس المترابطة في الرواية، أو مناطق التركيز فيها، هي الاسخصيات.

كيف يتاتى لنا تصديد هوية رواية تنتمى إلى نمط الرواية النفسية؟ لابد أن نتوقع بادئ بدء أن جل أحداث هذا النوع من الروايات أحداث داخلية تجبوس - شان الأفكار - في أعساق الشخصيات الروائية. وعلى سبيل المثال.. دعنى أنظر في الفصل الخاص بشخصية «كوينتن» في رواية «وليام فوكتر» «الصوت والغضب» The Sound and The Fury أن رواية «فيوكتر» تصف مدى الكرب الذي تعانيه «عائلة كومبسون» - إحدى عائلات الجنوب الأرسة قراطية التي دارت بها الأيام فحطت منزلتها. لقد

قدمت الرواية في أربعة فصول، جات ثلاثة منها عبر أفراد العائلة.. بعرض الفصل الخاص بكوينتن كوميسون، تيار أفكاره خلال اليوم الذي أقدم فيه على الانتجار بعد أن طال هيامه على وجهه في أنجاء كمبردج وماساتشيوسيتس. راح بطيل التفكير في طفولته المنقضية.. في حيه المشوب ينزعة أوديبية لأخته «كانداس» «كادي».. في زواجها من رجل يكرهه.. في انهيار حياته الأسرية، في غريته عن زملاء دراسته الجامعية في هارفارد.. ثمة ما يمكننا أن نعتبره أحداث بوم واحد، غير أن أهمية هذه الأحداث ترتد إلى اقترانها بمجموعة من الأفكار الشخصية لـ«كوينتن» من شائها أن تقدح الذاكرة، أو تشكل أداة حادة تنكأ جراحه الوجدانية المتقيحة. وبالمثل.. يمكننا أن نفهم الطبيعة الضامية لبعض الأماكن، إذ تعرف شيئاً عن مدينة السمسمي الصفحرة التي نشباً بها «كوبنتن» ونتمثل شبيبًا عن «هارفارد».. ولكن أكثر ما ندركه يتعلق بعقل «كوينتن» وشخصيته. إن الحدث ودلالة المكان اللذين يعدان خصيصة الرواية الاجتماعية يظهران بوضوح في الرواية النفسية وإن كانت منزلتها ثانوية هامشيدة.. إنما أساس التشكيل الفني لمادة «فوكنر» يقوم على الكشف البين لأفكار «كوينتن» وها هي فقرة ينصبها:

«لماذا لم تكن تتـقـبل أنى أريد لأبنائى أن يكونوا أكـثـر من أصدقاء.. أبى .. أصدقاء.. ذهم إن «كانديس» و «كوينتن» أكثر من أصدقاء.. أبى .. رحت أدعو .. لقد احتمات ما لا سبيل إلى وصفه من الأسى والأسف بسبب أنه ليس لك أخ أو أخوات.. لا أخت واحدة، وليست أختاً من لا أخت لها. لا تسل «كوينتن» والسيد «كومبسون» عما كانا يشعران به من إهانة عندما كانت صحتى تعينني على أن أشاركهما المائدة..

لقد زادت عصبيتي الآن، سوف أنفع شن هذا كله بعد أن ضاع كل شئ.. لقد نزعت بنيتي الصغيرة بعيداً عنى، أختى الصغيرة لم يعد لها وجود.. لو كنت أستطيع أن أقول: أماه.. أماه.

برتم «كوينتن» بذاكرته بعيداً حتى بتوقف أمام تلك اللحظة الكريهة التي قدمته أمه فيها إلى خطيب أخته «كاديء، ذاك الرجل الذي بمقته «كوبنتن» من أعماله. لقد تقمصت الأم، في ذلك الساء، أرستقراطية الطبقة الجنوبية القييمة إلى أقصى يرجة من التفاهة، راحت تترثر على مائدة الغداء - بحماس وإثارة - حول عظيم رغبتها في أن يكون الرحلان ـ كوينتن وخطيب كادي ـ «أكثر من أصدقاء»، لقيد كيشف هذا عن انعكاس زائف لكونه هو وكنادي «أكتشر من أصدقاءه وراح يستدعى من أغوار ذاكرته ذلك الاعتراف الذي قدمه لوالده بأنه «أثم» مع أخته - «الإثم» الذي ارتكبه كي يكون وسيلة من نوع ما يمكن أن يقصى بها نفسه و «كادي» من إطار المجتمع السوي، إن تنكره اسلوك أمه أهاج عواطفه القديمة، وها هو «كوينتن» يتأمل ـ بمرارة شديدة ـ كيف كانت أمه ليست أماً بحة." حتى إنه لم يستطع أن يناديها أمه، دلو كنت أستطيع أن أقول: أمي.. أميه. ليست كل الروايات النفسية تقدم تيار التفكير الفردي بهذه البرجة من التكثيف، وعلى هذا النحو من الحدة، ولكنها جميعاً تحرص ـ شأن هذه الفقرة ـ على الاهتمام والعناية بالأحاسيس القريبة.

إن الفقرة السابقة تتضمن على الأقل ـ ثلاث لحظات مكثفة من الزمن. إحداها هي اللحظة التي يجرى خلالها التفكير (يوم في كمبردج) والثانية هي اللحظة التي اقترحت فيها الأم ـ على مائدة

الغداء ـ أنه بنبغي أن يكون كوينتن وخطيب «كادي» كالإخوة (وتلك كانت في فترة سابقة في المسسين). أما الثالثة فهي اللحظة التي اعترف فيها بخطيئته المتصورة مع أخته، وثمة خصيصة أخرى تميز الرواية النفسية، وهي أن الإحساس بالزمن فيها بييو أقل فعالية وتوظيفاً منه في الرواية الاجتماعية.. فالمادة هنا لا تتشكل في ضوء ذلك التعاقب الزمني الواضح الذي نجده سمة بارزة في الروايات الاحتماعية، وأنما نحد ـ بدلاً من ذلك ـ مفاتيح استجلاء عالم القصبة كامنة في اللحظات الهامة ذات الدلالة الخاصة في جياة الشخصية من الوجهة النفسية، وربما يعني هذا - في بعض الأحيان - أن القصبة سنوف تقفز قفزات واستعة من الحاضير إلى الماضي إلى اللحظة السالفة تولُّ.. وهكذا، إن حبوبة الحركة تتأتَّى، في كثير من مواطنها .. من البواعث الوحدانية، تلميح نو مغزى، أو حدث يستثير مشاعر كامنة أو مكبوبة تقوينا إلى أوقات أخرى انبثقت فيها تلك الشاعر ، أن مناط الأهمية ـ على كل حال ـ معلق باللحظات التي تقوينا إلى فاعلية التشكيل في تطور الفرد، أو حالته، أو عقله، وهي لحظات قد لا تكن ذات أهمية من منظور المالجة الاجتماعية.. وريما تبير هذه اللحظات ـ في الحقيقة ـ لحظات عابية، لا رابط بينها إذا كان الأمر أمر الشخصيات المحيطة بيطل الرواية، ولكنها ـ فيما يخص الشخصية الأولى في الرواية - شخصية البطل - تكون مقعمة بالدلالات الثرية. وبالتالي فيإننا سيوف نقع في مسعوبات وأخطاء عديدة إذا ما تصورنا أن الغاية المرجوة من وراء الموقف والرؤية هنا هي ذاتها التي كنا نسعي إليها عبر تداخل العلاقات الإنسانية في الرواية الاحتماعية. إن المرء يستطيم القول بأن المشهد الوحيد الهام

فى قصة «كوينتن» كلها هو ذلك المشهد الذى نرقب - نحن القراء -خلاله «كوينتن» مفكراً مستغرقاً فى ماضيه على نحو يؤلف روابط وجدانية بين أجزائه المتباعدة .. إنه مشهد استغراق «كوينتن» فى التفكير . إن الأحداث الداخلية الهامة ذات الدلالة والمغزى - لا الخارجية وإن كانت هامة وذات دلالة ـ هى التى تهيمن على الرواية السيكولوجية (أ).

إِن عَاية الرواية السيكولوجية أن تجعلنا ندرك كيفية تُشْكُّلُ مشاعر الفرد وإتجاهاته.. نشاركه تجاريه الخامية، نفهم طبيعة المالم الذاص بسلوك الشخصي المتفرد. إن رحلة «كوينتن كومسون» القصيرة المثرة عبر ملامح الحياة الأمريكية في مستهل القرن العشرين لا تشبه أي رحلة أخرى، إن حاله هو حال من يستشعر الإثم، ويستغرقه البحث عن خطيئته. إن حبه لأخته هو الإثم الذي قفز إلى ذهنه رغم أنه لم يجن - بالفعل - أي إثم على الإطلاق، وأما انتجاره فهو سبيله إلى التطهر من ذلك الإثم. ليس ثمة شئ نمطي فيما يتعلق بكوينتن كوميسون.. رغم أنه يشارك مواطنيه من أهل الجنوب ميراثهم من ذلك الإحساس المبهم بالذنب، ورغم أنه يعاني ألام الشك في النفس وكراهية الأنا التي يعانيها كثير من نوى التجارب الشابة. إن المقومات والعناصر التي أسهمت في تشكيله تبين فربية ولا نظير لها، إننا نجد أنفسنا .. عبر رواية فوكتر .. نجتاز العالم الشعوري لرجل مغاير، ونعيش تجرية لا يمكن أن تتكرر.. ولكنها تجرية إنسانية من شأنها أن تنمى مداركنا وترقق مشاعرنا، ومثل هذا هو بالقطم غاية الرواية النفسية: أن تضعنا في مواجهة حدة تجربة فربية مغايرة. ها هو «كوينتن» يحدث نفسه وقد وقف محملقاً في أعماق نهر تشاراز،، حيث يلقى بنفسه تُوا:

هناك حيث يلقى الكويرى بظلاله استطعت أن أمعن النظر فى الأغوار البعيدة.. لكنى لم أدرك القاع. عندما تلقى ورقة فى الماء، ستجد نسيجها بعد زمن - تهرأ وتلاشى، ولم يبقى منه سوى خيوط رقيقة تتهدل متموجة بطيئة شأن حركة الأجفان الناعسة. ما أبعد أن تتلامس ثانية تلك الخيوط التى كانت مترابطة متلاصقة! كأنها لم تكن يوما ما قريبة حتى النخاع. وليس بعيد حين يصدر أمر الله بالنشور أن تخرج العين من سباتها وهدأتها العميقة لتتأمل الذات العلية. وبعد برهة.. لا يبعد كذلك أن تطفو أعواد الصديد المدة هناك.. لقد خباتها عند مؤخرة الكويرى ثم رجعث أترقب متكثاً على سياجه.

لا يمكن أن نتخيل مثل هذا القبر المائى على نحو ما تخيله كوينتن إلا مرة واحدة.. هي تلك المرة التي هيئتها رواية فوكتر.

حينما نقرأ رواية لها سمات الصيغة النفسية، لابد أن نتوقع أن جهوبنا النقدية لن تعنى كثيراً بفهم طبيعة المجتمع وتقاليده، أو كيفية تكوين العلاقات بين الناس، ولكنها سوف تعنى بالإحساس الفردى بالحياة، ومحاولة النفاذ إلى ذلك الإحساس، وهذه بالضرورة سوف تكون محاولة ذاتية إلى حد كبير. ومن المسلم به أننا لا نستطيع أن نجد فرصة مواتية التعبير التام عن مشاعر إنسان أخر وأحاسيسه ينفس الدرجة التى نعبر بها عن أنفسنا قدر ما نجد تلك الفرصة خلال الرواية. وإذلك فإننا لن نبحث إلا قليلاً عن حقائق موضوعية بقدر ما سنبحث عن تلك النماذج والظلال الدقيقة التى من شأنها أن تشكيل فوكنر لشخصية تكشف عن ملامع الذات وتصنع إنساناً. إن تشكيل فوكنر لشخصية

«كوينتن» تم من خلال هذه الظلال:

أكاد أشعر برائحة الماء من خلف الشفق. عندما أزهرت الدنيا في الربيع، وتساقط المطر؛ انتشرت الرائحة في كل مكان حيث لم نكن ننتبه إليها كثيراً في أحايين أخرى، ولكن حينما أمطرت بدأت الرائحة تتسلل إلى جنبات البيت وقت الشفق.. إما أن المطر يزداد وقت الشفق وإما أن شيئاً ما يكمن في الضوء نفسه. على أية حال، كانت الرائحة أنذاك قوية حتى أنني كنت أتمدد في فراشي أفكر متسائلاً: متى تتوقف؟ متى تتوقف؟ إن التيار النافذ عبر الباب كان محملاً برائحة الماء.. هواء كثيف رطب، أحياناً كنت أسلم نفسي للنوم وأردد: المزيد. المزيد حتى بعد أن أصبحت رائحة الأزهار المحملة بالرحيق مختلطة بتلك الرائحة. كل هذا أصبح شارة الليل والعناء، فقد كنت فيما يبدو مستلقياً فحسب، لا أنا بنائم ولا بمستيقظ، ومحملقاً عبر معر طويل من العتمة الداكنة التي تحولت كل الأشياء داخلها إلى مجرد أشباح غامضة.. كل ما فعلته محض غيالات، كل ما شعرت به من معاناة تجسد في هيئة حسية ساخرة غيالات، كل ما شعرت به من معاناة تجسد في هيئة حسية ساخرة غيالات، كل ما شعرت به من معاناة تجسد في هيئة حسية ساخرة غيالات، كل ما شعرت به من معاناة تجسد في هيئة حسية ساخرة غيالات، كل ما شعرت به من معاناة تجسد في هيئة حسية ساخرة غيالات، كل ما شعرت به من معاناة تجسد في هيئة حسية ساخرة غيرية، وفاسدة لا مغزي لها ولا قيمة.

شئ رائع لاشك أن يستطيع المرء معايشة تجربة إنسانية مغايرة على نحو ما يحدث فى الفن. إننا فى الأدب القصصى نتخطى حدود حالتنا الفردية الخاصة. فى الحياة نعرف تجربتنا الداخلية الخاصة فحسب، ولا نعرف من شأن الآخرين سوى بعض المفاهيم المجردة عن أنماط سلوكهم وتصرفاتهم الخارجية الظاهرة. أما ما نامحه من أبعاد تجربتهم الداخلية فلا يجاوز تلك الومضات التى تصدر عنهم أحياناً بقصد أو بدون قصد غير أن الشأن فى الأدب القصصى يبدو مختلفا إذ يمكننا أن نشارك فرداً آخر تجربته الذاتية الداخلية إلى حد كبير.

إن تلك القضايا التي يمكن تحسدها يوضوح ودقة في الرواية الاجتماعية سوف تكون ـ بالضرورة ـ أكثر صعوبة وتعقيداً في القصة النفسية. فالعلة والنتيجة لن يكونا واضحين تماماً عندما ننظر داخل الناس ونكتبشف النماذج للعبقيدة من الضواطر والأفكار والبررات العقلية والأمزجة الخامية التي تشكل أسس شخصياتهم، وبالمثل بتبعين علينا أن لا نتوقع تركيزاً ملحوظاً على القيضيايا الأخلاقية في الروايات النفسية بنفس القدر من المضبور والوضوح اللذين تسبق بهميا هذه القيضيانا في الروايات الاستمياعية. إن «كوبنان» يستغرقه الشعور بالنب، ولكن «فوكنر» لا بطلب إلينا محاكمته، إن موقف «كوبنان» موقف شخصي ذاتي منفرد في نوعه إلى الجد الذي لا يصح معه مطلقاً الاستناد إليه في تصور أية أتماط للسلوك العيام، وهذا ـ بيستاملة ـ ليس مما تهدف إليه رواية «الصورة والغضيب» في شيخ كيف ـ يحق ـ نستطيع أن نقيم ضوابط أخلاقية نقوم على أساسها الطريقة الفريية المرء في تفكيره أو شعوره ؟ إننا نستطيم فقط وبيساطة أن نفهمها، والقصة لا تطالبنا بشئ أكثر من هذا، ثمة معان أخالاتية تتضمنها معارفنا عن الآخرين، ومن ثم يمكن أن نتحاطف مجهم ونسبتنيط البواقم التي تحركهم؛ وهذا من شائه أن يؤثر على أحكامنا في مختلف مواقف الحياة الحقيقية. ولكن القصة النفسية ـ بصفة عامة ـ لا توجب علينا التركيز على الأحكام الأخلاقية باعتبارها عنصراً أمبيلاً في تفسيرنا لها. إن القصة النفسية تختلف عن القصص الاجتماعي من ناحية أخرى.. فلقد لاحظنا أن احدى سمات الصدغة النفسية للرواية تتمثل في فوضي العرض إلى حد كبير، إن حاسة الزمن تبيو مفتقدة والملاقات المتعاقبة تبنو أقل وضوحاً؛ وهذا يوحى بضالة الاهتمام بالنظام باعتباره قيمة في حد ذاته. والفن بطبيعته ـ من حيث كونه انتقاءً وإذ تباراً ـ بميل إلى تنظيم التجرية الإنسانية. ولا شك أن القصة الاحتماعية - استناداً إلى نظرتها الشمولية - تؤدي هذه المهمة أداء وانعاً. لقد ازدهرت القصة الاجتماعية ـ كما سبقت الإشارة . خلال الاضطرابات والصراعات الاجتماعية والسياسية التي وقعت في القرن التناسم عشر؛ ذلك لأنها استطاعت أن تضم هذا الاختلاف وذاك التقلب داخل إطار منظم وعلاقات منضبطة. أما القصة النفسية فتبدو على الجانب الآخر - أكثر تسامحاً مع الفوضي، واجتراء على النظام، أو في أحسن تقدير أنسب لتحقيق أولية كبيرة في الاهتمام بالفرد، إنها تعكس توق الغرب إلى الحرية الشخصية، وقوة رغبته في تشكيل الواقع على نحو يناسب النزعة القريبة.

إن هذا العامل قد يفسر لنا - إلى حد كبير - سر توجه كتاب الرواية خلال النصف الثانى من القرن التاسم عشر إلى نهج الرواية النفسية. ومن المسلم به أن أقول إن الرواية كانت دوماً الشكل الفنى المجسد المنزع الفردى. وقد أدى تأكيد المذهب التطهري (البيوريتاني) على أهمية الاستبطان الذاتي باعتباره وسيلة إثبات سمو الفرد وفضيلته الروحية إلى بروز الشكل الأدبى الرواية؛ فكانت الأداة الناجعة لتجسيد فاعلية هذه العملية. ولكن المدخل البيوريتاني

كان يقيم هياة الفرد - بصورة واسعة - على أساس معاملاته وعلاقاته الاجتماعية، ومن ثم كان السلوك الخارجي هو مؤشر العالة الداخلية، والالتزام الأدبي دليل الاستقامة الأخلاقية عند الفرد.

ومم تقدم القرن التاسم عشر تغير الوعي البيوريتاني تيريجياً داخل إطار التياسات التجرية الحديثة، واصطنع لنفسه تعبيرات شخصية إلى أبعد مدي، ولم بعد الأمر رهناً بمقايس موضوعية واجتماعية ثابتة، وإنما حل محل ذلك تولد متنام لنمط من الوعي الأضلاقي الفردي، وعلى المستوى الفلسفي.. نحد أن وجهة النظر البينية العالمية التي كانت سائدة خلال العصور السابقة، والتي تفترض أن النشاط الانساني يتمشي تماماً مع ما رسمته العنابة الإلهية.. قد ضعفت هيمنتها على العقول، وحل مجلها ظهور فلسفات جديدة عن النسبية الأخلاقية، وعلى حين كان التأثير الماشر الهذا التطور الفلسفي الكبير على الكتاب ببيو ضئيلاً خلال القرن التاسع عشر .. فإنه أثر عليهم يصورة غير مباشرة إذ إنه تسلل إليهم عبر أنماط التفكير الإنساني، وقد كان الشكل القصصى أكثر مالائمة لروح العصر، فتولت القصة تصوير هذه النسبية الأخلاقية مشيرة إلى أنه من الصبعب متعرفة أنماط الخطأ والمسواب في السلوك الإنساني وتقييمها وسط ضروب التعقيد والالتباس التي تقترن بمختلف المواقف، وفي ظل غيبة الوضوح الكافي لتبين حقيقة الدافع والشعور داخل كل فرد إلى الحد الذي يعز معه معرفة وجهة هذا أو فاعلية ذاك يصبورة كافية في كل الأحوال، والقصبة النفسية، كما سيقت الإشارة، تستثثر يثلك النزوات والتعقيدات الفردية، وبرى فيها مادة مناسبة لطبيعتها . ثم إن هناك - أخيراً - عجز الجهد الفردى عن التأثير في المجتمعات المعقدة المتباينة، كالمجتمعات الإنجليزية والفرنسية الحديثة، حيث تم اقتسام القوى السياسية والاقتصادية وتوزيعها، وحيث تعتصم المؤسسات الحكومية بما لها من إرادة دافعة خاصة بها .. الأمر الذي أدى إلى هزيمة أي شكل من الأشكال الأدبية إذا ما حاول وضع قراءات اجتماعية متناسقة. وإذا انتهت محاولات وليكنزه البطولية السيطرة على عالمه الاجتماعي وتفسيره بالإحباط واليش. وأنهك كل من «بلزاك» «إيميل زولاه (أ) في فرنسا قواهما في جهود لا طائل وراها من أجل وضع خريطة العالم تجاوز إمكانات الرؤية عند أي إنسان، ومع أواخر القرن التاسع عشر قدم هنري جيمسه وأخرون حجتهم في مواجهة هؤلاء مطالبين بتجاوز سلوكهم واهتماماتهم، والالتفات - بدلاً من ذلك - إلى الحقيقة الوحيدة التي يستطيع أن يعرفها كل فرد وهي: التجربة الفردية الوعي الذاتي الخالص.

لقد جاء التحول إلى القصة النفسية، أواخر القرن التاسع عشر، مصاحباً لتطور آخر، وهو ظهور النظريات الحديثة في علم النفس. فلم يكن هناك مضر من أن يدرك الأنب نصيباً من تأثير نظريات فرويد عن اللاشعور. ثمة بعد جديد الدراما الإنسانية أتيح للأبيب الاعتماد عليه في تفسير السلوك الإنساني، ويتمثل هذا البعد الجديد في تأثير القلق وفاعية التوتر في الأحلام، والأطر النفسية المصدمات وعمليات القمع وتحقق الأمال، والرغبات الجنسية، وتمنى الموت أو الخلاص. إن الفلاسفة للطلعين على علم النفس من أمثال الأمريكي دويليام جيمس، (أخو هنري جيمس) والفرنسي دهنري

يرجسون» يرون أن الوعي الإنساني نفسه هو عمليه تطور وتشكل لا تتوقف. ومن ثم فإن كل إنسان لا يملك شخصية ثابتة، ولا طبيعة أو هوية قائمة أبداً لا تتغير، وإنما بملك. بدلاً من ذلك شعوراً بفيض بضروب التغير والتقاب والتدفق والتفاعل عبر تبار من النكرمات والانطباعات الحسية والصور والتوبرات وعمليات القمم الذاتية الخالصة.إن الناس من أمثال «كويناتن كوميسون» قد رأوا العالم بعدسات الوعي الذاتي المتفرد؛ ويذلك تشكلت لديهم ـ على نصو ما ـ حقيقة خاصة بهم. وإذا كان الأمر كذلك فلماذا نحهد أنفسنا بمحاولة إيجاد حقيقة موضوعية في الرواية، في حين أن كل فرد يعيشها ويدركها بصورة فريدة ومختلفة ؟ ألا يكون الأمر أكثر واقعية وتمشيأ مع معطيات الحياة الفعلية إذا نحن جعلنا أبطال قصصنا يعيشون تجربتهم الفردية التي تمنحهم الحقيقة الواقعية الخاصية بهم؟ لا شك أن مثل هذا النمط من الفن القصيصي سوف يتخذ شكلاً آخر، حيث إنه سيتيم الشعور الفردي، ويلتفت إلى أشماء مختلفة.. تلك الأشياء التي تعد خاصة بالنسبة لتجرية فرد أو اثنين كما هو الحال في الصبغة النفسية،

هكذا .. يمكننا أن نخلص - بإيجاز - إلى أننا نواجه في القصة التي تنتمي إلى الصيغة النفسية تركيزاً كبيراً على التجرية الشخصية الفردية على حساب الصورة الاجتماعية الأشمل. كما أن الصراعات فيها تكون داخلية ذاتية أكثر من كونها خارجية بهن أناس متعددين. وسوف يقع الحدث داخل العقل أكثر مما يقع في إطار العالم الحسى المادي، إننا في مثل هذه القصص نبحث عن إطار العالم اتجرية فرد آخر.. عن طريقته في التفكير ونظرته للأشياء

أكثر مما نبحث عن طبيعة السلوك الاجتماعي لابد أن نلتفت إلى ما تفكر فيه الشخصية، الذكريات، الأمال، الانفعالات التي تتجمع وتعتمل في أعماقها؛ حتى نستطيع أن نستبين خصوصية رؤيتها للأشياء. ولابد كذلك أن نكون على وعي بحقيقة هامة، هي أن كل شخص وكل شئ في مثل هذا النمط القصصي يمكن أن يوجه الوجهة التي تلاءم طبيعة تلك الشخصية ومنظورها الفردي.

لقد أشرت ـ منذ برهة ـ إلى أن القصة النفسية تميل إلى أن تأخذ شكلاً مختلفاً عن القصة الاجتماعية ولقد ناقشنا جانباً من جوانب هذا الشكل، وهو الانشغال بالتجارب ذات الأهمية المامية بالنسبة للفرد أكثر من الانشغال بالأحداث الاحتماعية والتاريخية. وثمة تغير آخر يلحق الشكل حتماً.. فلو صحت مقولة علم النفس المديث بأن الشخصية الإنسانية متغيرة يومأ وأبدأ ترتب على ذلك أن أي حدث اجتماعي لا يصلح أن يكون نقطة النهاية أو النروة في · مسار هذا التغير، لقد كان الكثير من قصص القرن الثامن عشر وأوائل التاسم عشر تنتهى بالزواج أو تبلغ قمة أحداثها عندما تنمو الشخصية الرئيسية أو تبلغ نضجها، وهذه القصص تتضمن مفهوماً خاصاً عن الطبيعة الإنسانية، يتمثل في أن الشخصية تصبح ثابتة عندما تصل إلى استقرار مرحلة البلوغ (والزواج الموفق يجسد لديها هذا الاستقلال). لكن إذا اعتقدنا، كما اعتقد كثيرون أواخر القرن التاسم عشر، أن المرء دائم التغير.. ألا يعد نوعاً من التعسف أن ننهى القصة عند تلك النقطة، كما أو كنا نعنى أن حياة الشخصية تنتهى عندها؟، ونتبجة إذاك ظهر _ مع العقيين الأخبرين من القرن التاسم عشر ـ قصص كثيرة ذات نهاية مفتوحة.. تلك القصص التي تنتهى عند نقطة ما عبر مسار حياة الشخصية دون أن تدل على التوقف مطلقاً، بل على الحقيقة - تكون هناك دلائل على أن الشخصية مطردة التطور، مستمرة في تقدمها! ففي قصص د.ه. لورنس وجيمس جويس مثلاً نجد أن الشخصيات الرئيسية لا تصل إلى نقطة الراحة النفسية؛ فهم يشعرون - مع نهاية الرواية - بعدم الرضا ويحسون القلق ويعنيهم الطموح.. تماماً كما كان شائهم في بداية تجاربهم المائلة في القصة. ويإمكاننا أن نحصى العديد من القصص المستمرة أو المتجمدة التي تعاود الشخصيات فيها ظهورها السالف تقديمها عبر الراديو والتليفزيون تظهر باعتبارها نوعاً آخر السالف تقديمها عبر الراديو والتليفزيون تظهر باعتبارها نوعاً آخر يجسد هذا التغير. وتأتي القصة القصيرة كذلك، بدورها في أواخر القرن التاسع عشر، التكون أحد الأشكال الأدبية التي تنهض على أساس استمرارية التجربة. لقد وصفها الكاتب البريطاني إي.إم. أساس استمرارية التجربة. لقد وصفها الكاتب البريطاني إي.إم.

ثمة حقيقة أخرى تتعلق بهذا الموضوع.. إن الزواج وتأسيس بيت ويلوغ المركز المرموق أمور تعد قرائن اجتماعية دالة على السعادة والرضا.. إنها تعنى الثراء والنجاح الشخصى، وتنهض دليلاً عليهما على نحو ما. لكن، بالنسبة الكتاب المحدثين، يعد الزواج والحصول على وظيفة جيدة مجرد علامات بارزة في مسار الحياة المستمرة؛ ومن ثم لا تبدو وافية بالغرض المنشود. ويالنسبة لعدد كبير من روائيي أواخر القرن التاسع عشر، لم تكن الهيئات والمؤسسات الاجتماعية عند حسن ظن الناس بها، فنادراً ما كانت تمنع المرء فرصة الإحساس بتحقق الذات. وتوالت القصص التي

تنتهى بزيجات غير موفقة حتى إنه بدا من الصعب الاقتناع بئن أحد الطرفين في مثل تلك الزيجات سيعيش سعيداً فيما بعد، أو أن الحياة كما تبدو ـ مع نهاية الرواية ـ قد حققت شيئاً مما كان يرجى منها. لقد ساهم هذا الاستياء من الحياة، خاصة حياة الطبقة المتوسطة بماديتها والنمط الشعبى لمجراها اليومى المعتاد، في شيوع الميل إلى كتابة الفن الروائي الذي لا يعنى بتفصيل القول في وصف المجتمع والمؤسسات الاجتماعية. ولقد كان الكاتب الفرنسي «جوستاف فلويير»، وهو من أبرز الكتاب المؤثرين في مسار القصة خلال القرن التاسع عشر، يشعر بالغثيان من فرط التفاصيل المبتذلة عن حياة الطبقة المتوسطة؛ إنه قال في بعض الأحيان إنها تجعله يشعر بالإعياء الجسدي أو العلة العضوية. وفي قصته «مدام بوفاري» صور اليأس والسطحية الغالبين على هذه الحياة وأشكالها الاجتماعية خاصة الزواج، ولقد كان ـ من هذه الناهية ـ يعارض كتابة القصص التي تبدد طاقتها في وصف مثل هذا المجتمع وعلاقاته التافهة المنفرة وذلك شأن الروايات الاجتماعية.

لقد كان «فلوبير» مدفوعاً بغرض آخر، إذ كان يريد الرواية أن تتخذ شكلاً فنياً أفضل. إن القصص الاجتماعية - بحكم طبيعتها - تقلد الحياة، والحياة - كما نعرف جميعاً - ليست فنية إلى حد كبير. كما أنها تفترش العديد من الأحداث، وتنقب داخل العديد من الزوايا والأركان الصغيرة، وتؤرخ لعشرات من الشخصيات على امتداد العشرات من السنين محاولة بذلك التغطية الشاملة للأرضية بأكملها. لقد كانت هذه الروايات في رأى كثير من الكتاب مجرد «مسخ متضخم».

لقد رسخ «فاوپير» ـ يدعمه «هنري جيمس» بقوة ـ في أنفس

الكتاب تصوراً مثالياً لإبداع روايات تعد أعمالاً فنية بحق، وتكون قادرة على تحقيق أثر فنى موحد. لابد من تجنب الأحداث الثانوية والحبكات الفرعية التى من شعقها أن تصرف الأنظار عن الحدث الرئيسى.. لابد أن تبرأ القصة من كل تزايد أو جشو وإقحام.. كل شئ لابد أن يكون فى خدمة التعبير عن معنى التجرية التى تعنى الرواية بوصفها. ثمة صورة فنية خيالية لابد أن يبرز تشكلها من خلال القصة انتهض بحمل المعانى والتداعيات الخاصة التى تتجمع فى عقولنا، وعقول الشخصيات. من حول التجارب والخبرات فى عقولنا، وعقول الشخصيات. من حول التجارب والخبرات بعض الأفكار المقترنة بتجارب سالفة عشناها من قبل؛ فلا مناص من أن نربط بين الشخصيات الروائية والصور التى تشغل أنهانها أو تستدعى شيئاً ما فعلوه ذات مرة (فطى سبيل المثال يمكننا أن نربط بين «كونتن كومبسون» وصورته حين كان يحملق فى نهر نربط بين «كونتن كومبسون» وصورته حين كان يحملق فى نهر تشارلز، أو تلك الصورة الحسية التى جسدها لرائحة الليل وأزهار الرحيق، وهكذا).

كان حتماً أن ينجنب كتاب القصة المعنيون بمثل هذه الأهداف إلى الشعر. وهذا هو السر فى أننا نجد عدداً من الكتاب البارزين فى بداية القرن العشرين، أمثال «جيمس جويس» و «مارسيل بروست» و «أندريه جيد»، ينمون افتتانهم بالإمكانات الفنية التى قدمتها الحركة الشعرية الفرنسية التى تسمى «الرمزية» خلال القرن التاسع عشر. لقد كتب الرمزيون قصائد ركزت على التجارب الفردية الخاصة.. تلك التجارب التى بلغت من الغرابة درجة لا يمكن معها توصيلها إلا من خلال استعارات خاصة؛ فكل قصيدة كانت تعبر عن

شئ ما ربما لم يشعر به أحد بهذه الكيفية الخاصة سوى الشاعر، ومن ثم فلا يمكن نقل الإحساس إلى القارئ إلا من خلال تلك الصور وما يقترن بها من معان ويحيط بها من ملابسات. لقد راح الشاعر يجهد، من خلال ذلك، في إغراء قارئه بأن يعيش الإحساس ذاته.. أن يرى اللحظة ويستشعرها كما رآها هو، وعلى نحو ما استشعرها.

عند هذا المنعطف بدا أن ثمية خطوة بتبحيتم على الرواية أن تخطوها، وهي الانتقال من القصبة النفسيية، التي تعني بالتجرية الفردية، إلى القصبة التي تصاول نقل انطباع أو إحسباس فبريد، وبالثال، فإن حافز أثناع «فلوبير» إلى إبداع قصة على قير كبير من التوازن والتكثيف الفني قيادهم إلى نمط من الفن الروائي المتباثر بالشعر الزمزي، لماذا لا تركز على حالة عقلية وإحدة، على مشاعر واحدة، أو ريما مجموعة من المشاعر والأفكار.. بدلاً من اللهاث وراء التعرجات المتداخلة الشعور الفردي خلال رحلته من حول تحاربه المتباينة للنمو والنضج، وخلال الحالات المختلفة والتناقضات المقفية المتباعدة؟ إن مثل هذا النظام كفيل - في حد ذاته - بتحقيق تكثيف أشد عمقاً ورؤية أكثر حدة، وتكامل فني أقوى بنية. وإذ ذاك سوف تكون كل التجارب وكل المبور التي تضمنتها القصبة وشقة الصلة بالحالة العقلية أو الشعورية الرئيسية التي تعالمها القصة، وسوف يتكشف الكاتب ذاته في هيئة نمط من التصوير الخيالي اللانهائي. وشأن القصيدة الرمزية.. ستحاول الرواية إغراء القارئ بمعاشة تلك التجارب الشعورية الخاصة التي تميز المالة العقلية أو الوجدانية.

على هذا النحو نجد أن قصية «غصن الزيزفون The Lime

Twig للكاتب الأمريكي المعاصر عون موكز الكاتب الأمريكي المعاصر تعنى بالكشف عن الأحاسيس الفريدة والتجارب الذاتية المقترنة بإحساس إنسان العصر الحديث بالعجز والنقص. أن كل شخصيات هذه القصة تبيع مرتبطة بتلك المشكلة الإنسانية.. رحال فشلوا في الحرء أنهكتهم المشاعر المتصبارعة تداه الأمهات والزوجات، والإحساس بالضعف، محاولة فرض أنفسهم على الآخرين من خلال بعض التصرفات الهمجية المتهورة البائسة فحسب، وتحتهد القصية في التأثير على القارئ اعتماداً على الصور التي يثير هذه المالة الخاصة. إحدى هذه الصور لعامل مختص بقنف القنابل، غير أنه مشلول لا يتحرك (والمبورة ترمز كذلك للذكورة العاجزة) ولذا فإن قنائله تقف معلقة _ كالمنحورة _ في سماء لندن أثناء الغارة الحوية.. مجسدة مدى العجز التي تغرض الحياة الحديثة علينا الإحساس به حيثما تدهمنا الحرب وتغمرنا ضروب الماناة المختلفة. وصورة أغرى لتمثال حصان بيبو أكبر من الحياة كلها (الرمز الكلاسيكي للرجولة في أوج قوتها)، يظهر وسط الظلام ساخراً من الرجال في الروابة. أن الأحداث كلها، بما فيها أحداث القصف والصراع بين قطاع الطرق والمعربدين، تبدو مرتبطة بالموقف الإنسائي الرئيسي في الكتاب، وببدو الأمر كما لو كان الكاتب قد تحرى حالة ماثلة عبر سيل منوعة ومعقدة ومؤثرة، إن لغة الرواية التي بييو الكاتب شديد العناية بها، وأسلوبها الدرامي الساخر يوظفان من أجل إتمام اندماج القارئ في الحالة الماثلة. إن كل المقومات الفنية تتأزر من أجل منح الطبيعة الخاصة بالتجربة الإنسانية تمام حيويتها.

لقد مهدنا الآن سبيلنا إلى تناول النوع الثالث، وهو «قصة

الحدث الرمزى». وبإمكاننا تمييز هذه القصة، إلى حد ما، من خلال تبين مغايرتها للنوعين السابقين.. فنحن لا نرى فى مختلف أنماطها وصفاً تفصيلياً لمجتمع محدد، ولا تصويراً نفسياً عميقاً لإحدى الشخصيات، وإنما نجد ـ فى الحقيقة ـ بناء اجتماعياً غير واقعى غالباً، معزولاً ومبالغاً فى تصوير شنوذه. كما نجد الشخصيات فى حالة واضحة الحدة.. تفتقد ذلك النوع من الدوافع المعقدة، والنماذج الفكرية المنوعة التى تشكل مقومات التشخيص الفردى التام.

إن قصة «أنتونى بيرجس» "Anthony Burges" برتقالة الية (١١٠) A Clockwork Orange تشرح المقصود بقصة الحدث الرمزى، هذه القصة يرويها مراهق فظ يدعى «الكس»، وهو زعيم عصابة فى أحد شوارع لندن «المستقبل» على نحو ما يتخيل الكاتب حالها بعد بضع سنوات، وإن كانت تحمل بعض ملامح التشابه غير «ألكس» وأفراد عصابته هى ضرب الناس الذين يقابلونهم فى الشوارع أثناء الليل. حدث ـ ذات مرة ـ أن التقوا برجل عجوز يحمل كتباً أخذها من المكتبة، فأحاطوا به وراحوا يعنفونه، اختطف أحد الصبية كتاب عن مبادئ علم البللوريات، وأصر على أنه كتاب قذر، وقال العجوز: «ما أنت إلا عجوز أخرق نو عقل قذر» ثم أردف وهو يتكلف ابتسامة ساخرة: «إنك تستحق أن تلقن درساً» راح يعزق الكتاب وينثر صفحاته فى الشارع.. ثم راح سائر الصبية يعبثون بالرجل نفسه. والقصة تقدم بلغة عامية الشارع من غير أن تفتقد طابم العنف:

«لقد أمسك «بيتي» بزراعيه وفتح «جورجي» فمه واسعا وانتزع

ديم » أسنانه الصناعية العلوية والسفلية، وألقى بها على الرصيف ثم أسلمتها لحذائي القديم. عندها بدأ العجوز يصدر هجمات عصبية غاضبة، فأمسك جورج بشفتيه جانباً وسدد إلى فكه الذي خلا من أسنانه لكمة قوية بقبضته المكورة، وهذا ما جعل المجوز يبدأ في نحيب طويل.. بعدها تفجر الدم يا إخواني، يا له من منظر حميل حقا»..

مجميل حقاء.. هكذا يتراءى مشهد الدم ألكسي، سوف نكتشف في الحقيقة بعد قليل، عندما نرى العصابة تقتل وتغتصب وتعذب وتثير الفزع بين الناس، وتمارس أعمالاً وحشية أخرى، أن «ألكس» يحقق متعة جمالية خاصة من وراء العنف. إنه الشكل الذي يرى فيه فنه الخاص أما المتعة الأخرى الوحيدة في حياته فهي حيه للموسيقي الكلاستكتة؛ لكن هذا الحب مرتبط أيضاً تنمط من الهمجية؛ لأن ستهوفن وباخ بحركان فيه نشوة كيري من الكراهية العشوائية. إنه ارتباط غريب حقاً؛ إذ يعني أن العنف له حاسته الجمالية الخاصة، أو أن الموسيقي، بيساطة، شكل من أشكال التعبير التي يمكن أيضاً أن تكون عنيفة. إن قصة «البرنقالة الآلية» تنور حول الشر كما تنور حول التعبير عن الذات. فيرغم استياننا من قسوة «ألكس».، نجد أنفسنا نقرأ بافتتان. لماذا بؤخذ معظمنا يوصف الشر إلى هذه البرجة؛ لماذا سبو هؤلاء الأشرار مثيرين للامتمام؛ لماذا تستحوذ الأهداث المرعية على اهتمامنا؟ ثمة تغيرات عجيبة ومزعجة تلحق بنا خلال عملية القراءة.. إننا نحس بقاوينا كأنها قد تحجرت وأصبحت باردة تجاه وقائم القصة (وقد كان بالفعل أحد الاعتراضات التي أثيرت ضد الفيلم السينمائي المنفوذ عن رواية «البرتقالة الآلية» متمثلاً في أن مثل هذه الأفلام قد تجعل الجمهور يصاب بحالة من اللامبالاة في مواجهة هذا السلوك الهمجي). بل الأكثر من ذلك غرابة أننا قد نتجه إلى أن نحب «ألكس» إذ نكتشف أنه المخلوق الوحيد المتصف بالحيوية وسط ذلك البناء الاجتماعي المنهك المثقل الذي تصوره رواية «البرتقالة الآلية» فكل الكبار، بما فيهم والدا «ألكس» يعيشون حياة سقيمة يؤبون خلالها أعمالاً مملة ويشاهبون الليفزيون. حتى موظفي الحكومة الذين راحوا أخيراً يلاحقون «ألكس» همجيون مثله وإن كانوا يفتقبون أسلويه وحيويته. وأكثر من ذلك أنهم مكتهلون بيروقراطيون يرحبون بأن يقوموا بعملية غسيل لخه باسم السلام الاجتماعي.

من الضرورى هنا أن نعرف السمة الميزة لقصة الحدث الرمزى. إنها قصة تكتب أساساً من أجل تقديم موضوع ما تقديماً درامياً. ورواية «برتقالة آلية» قائمة على موضوع معين هو العنف باعتباره تعبيراً إنسانياً. والمتعة الجمالية لمثل هذا السلوك الميواني يمكن تحديدها على نحو أفضل إذا ما نظر إلى هذا المسلك على أنه حالة عقلية، ولكن «بيرجس» يجعل منه ـ على نحو ما سنرى ـ مشكلة فلسفة.

عندما نتناول إحدى روايات القرن العشرين (فرواية الحدث الرمزى تعد في الأساس ظاهرة من ظواهر القرن العشرين برزت نتيجة لارتقاء التفكير الألبى في الشكل الروائي على نحو ما شرحته من قبل) يمكننا القول إن مهمتنا النقدية تكمن في فهمنا لموضوعها. لا شك أن «بيرجس» يريد أن يحترنا من أن المجتمع الإنجليزي والأمريكي في طريقه إلى أن يصبح مثل مجتمع «البرتقالة الآلية».

ولكن لا يمكن أن نعد عمله تحليلاً واقعيا لمجتمع معروف شأن عمل «أبديك» مثلاً.. فالصورة الاجتماعية هنا ينقصها الكثير.. لقد محا الكاتب نسيج الحياة العادية تماماً ولو أردنا تعريف هذه القصة، فسنقول إنها مبالغة تصويرية لجانب واحد من جوانب المجتمع، جاء معزولاً عن الأطر العادية، ويلغ حداً كابوسياً مرعباً وهذا هو شأن رواية الحدث الرمزى التي يتصف أسلوبها دوماً بهذه السمة الميزة من التصوير المحرف، وإن كان يتصف كذلك بقوة التركيز البياني.

لألكس والدان، ولكتنا لا نكاد نراهما، وله ـ بالقطع ـ طفولة، ولكن الرواية تغفلها تماماً. إنه «واقعي» جداً، ولكن ليس لديه شئ من تعقيد المشاعر ولا التحولات أو الشطحات الفكرية زماناً ومكاناً كما كان الشأن بالنسبة «لكوينتن». إن لديه فكرة ولحدة مهيمنة عليه، وهذا هو كل ما نعرف عنه، وهكذا يوماً تكون الشخصيات في روايات الحدث الرمزي.. لا نراهم إلا في قبضمة الحال الراهنة المسيطرة عليهم. وغالباً ما يكون لهذه الشخصيات بعدان، وقد تكون أحياناً من الطراز الكوميدي الحاد، وهدف القصة هو نقل هذه الحالة، وكذلك الأفكار المتعلقة بها. وفي ضوء هذا يكون من الخطأ الني وقع فيه كثير من نقاد القصة شخصيات مركبة، وهو الخطأ الذي وقع فيه كثير من نقاد القصة الماصرة.

أما الشخصيات الأخرى في روايات الحدث الرمزي فتبدو كذلك أقل تطوراً. ويرتهن وجودهم المحدد في الرواية ببعض جوائب الموضوع التي قد يعكسها سلوكهم. وهذا هو ما يتبدى واضحاً في رواية «برتقالة آلية».. فعندما يتم القبض على «ألكس» في النهاية بسبب نشاطه الإجرامى يتم إخضاعه لعملية غسيل مخ فى محاولة لعلاجه من نزعات العنف العنوانية والرجال النين يتواون إتمام هذه العملية هم مديرو المجتمع البيروقراطى النين لا ملامح لهم.. بل إن أكثر هؤلاء الشخصيات تفرداً واستقلالاً ، وهو قسيس السجن، بنحصر دوره في تأمد الفكرة التي كانت مستقرة بصورة نهائية.

إن الطريقة التي اتبعت لإصلاح «ألكس» هي ريطه إلى كرسي، وبَتْبِيت جِفُوبُه مَفْتُوجَة، وإجباره على مشاهدة أفلام التعنيب وتمزيق الأجساد البشرية، وهو واقع تحت تأثير عقار يجعله يشعر بالغثبان كلما رأى دماً. وبالتدريج يتنامى لدى «ألكس» رد فعل قوى تجاه العنف الجسدي. أما عقله فقد ظل شرساً كما هو، وإن كانت أول بادرة للهجوم البدني تشعره بالغثيان. ويقاوم قسيس السجن هذه الطريقة لعلاج «ألكس» على أساس أنها لا تعد إصلاحاً بالمرة؛ ف «ألكس» لم يتخذ قراراً ذاتيا بأن يكون مبالماً ويجادل القس محتجا بأن «ألكس» لا يتجنب العنف لأسياب أخلاقية، وإنما يتجنبه لأسباب مادية عضوية لا سلطان له عليها. «إن الخير ينبع من الداخل».. هكذا يؤكد القس، كما يضيف وأن الضير لابد أن يكون أمراً اختيارياً خالصا، وعندما يفقد الإنسان قدرته على الاختيار يفقد بالتالي إنسانيته. إن تركيز «بيرجس» على الشر الكامن في الطبيعة الإنسانية، وعلى المتعة التي يمنحها، والتي توشك أن تكون جمالية، وعلى افتتاننا بحيويته الشاذة.. كل هذا يجعل القارئ يواجه حتماً مُضية ما إذا كان الشر ليس شيئاً طبيعياً في الإنسان. إذا كان المجتمع يصلح أفراده بتجريدهم من قدرتهم على الاختيار، فهل من للمكن أن نعد أعمالهم الصالحة أعمالاً صالحة بحق؟ إن قضية

بيرجس تتضمن دلالات دينية جوهرية، فالقدرة على إرادة الخير تستوجب صحة العكس وهو القدرة على فعل الشرد إن رواية «البرتقالة الآلية» حين تدفيعنا داخل السياق الدرامي، عن طريق تعاطفنا مع «ألكس»، واشمئزازنا مرة، وافتتاننا أخرى بوقائع الرواية، إنما تعرض مشكلة التجاوب الفورى المبهم للإنسان، وهذا هو ما يعد ـ كما ذكرت من قبل ـ محك القدرة الفريدة للرواية على

ينبغى أن نكون حنرين إزاء توقعنا الالتقاء بكثير من الشخصيات في رواية الحدث الرمزي، أو إزاء تناولنا الحيث الذي تَضْمَنَتُهُ بِمَعْنَاهُ الدَّرِفِي الصِّيقِ. على سبيل المثَّال.. بعد شفاء وألكس، يخرج من السجن ويعود إلى المجتمع؛ فيواجه سلسلة من المسادمات مع ضحايا وحشيته السابق. وحيث إن العنف الأن قد أصبح شبئاً مقرَرًا بالنسبة له؛ فلم يعد بمقبوره أن يدافع عن نفسه، واقد كان العجور الذي لم يحرك ساكناً عندما أقدم «ألكس» على تمزيق كتابه وتحطيم طاقم أسنانه من أوائل الناس الذين التقي بهم حيث وقعت هذه المقابلة في المكتبة، وما كاد الرجل العجور يراه حتى انقض عليه هو ورفاقه من المسنين، وأعملوا فيه أظافرهم الواهنة، وراحوا يتصايحون ويضربون بكل ما أوتوا من قوة. هذه القابلة ومقابلات أخرى مشابهة مع ضحاياه السابقين كانت تحتوى على قدر كبير حداً من «العدالة الشعرية» مما لا يمكن معه ومنفها بالواقعية. إن هذه الأحداث جميعاً هي مجرد أحداث رمزية، وفي المقبقة ربما تكون تجسيداً لرغية «ألكس» في العقاب، لأنه كان إذ ذاك يمر يطور قرى من أطوار تدمير الذات. وعند هذه النقطة يصبح عالم القصة محصوراً في حالته العقاية، وما يحدث من وقائعها ليس سوى انعكاس لحالته النفسية، ونظرته لنفسه ولكل ما يحيط به. إن الأحداث في مثل هذا النمط من الروايات غالباً ما تكون رمزية، وهذا ما يشف عنه اسمها، ويكون القصد منها هو تحويل أفكار العمل وحالة الشخصيات العقلية والنفسية إلى عمل درامي أكثر من كونها ترجمة حرفية للواقع.

عندما نريد إخضاع قصة الحدث الرمزى التناول النقدى، لابد أن ندرك - من خلال أسلوبها في عزل الحدث، وفرط التركيز المضطرب عليه، واهتمامها المحدود بتطور الشخصيات - أن الرواية هنا هي مجرد فكرة علينا أن نبحث عنها. أحياناً تكون هذه الفكرة فلسفية، وأحياناً أخرى تكون متعلقة بالطبيعة البشرية. في المثال الأخير.. ربما بدت القصة معتمة، أو ربما كانت ساطعة إلى حد مغزع من الوضوح، استناداً إلى الموقف الشعوري السائد. سوف يدرك العالم من خلال حالة نفسية معينة، وسوف يتراسي كل شئ معلقاً كثشكال خيالية على الحائط. ربما كان التوتر الكامن هو ثمرة الإثارة الشعورية التي نحسها أخيراً في أعماقنا كما لو كنا نشارك في نشاط رمزي. (وهذا ما سيتضع في الفصل القادم).

لقد استخدمت القصة إطار الحدث الرمزى منذ أوائل القرن المشرين لأنها كانت نمطاً ملائماً لروح العصر، فثمة تطورات الجتماعية وفلسفية كثيرة تكاتفت على دعم هذه الصيغة من التعبير، فضلاً عن القوى الدافعة التقاليد الأدبية.. مثل الرغبة في جعل الرواية أكثر فنية مما هي عليه، وقوة تأثير الشعر الرمزى، وقرط الإعجاب بالمنظور الشخصى المغالي في قرديته. ثم إن بعض

الاكتشفات العلمية المحبثة حول طبيعة الإبراك المسي البشري عملت على إعادة تأكيد الاعتقاد بأن كلاً منا لا يرى الواقع إلا من خلال العيسات المائلة لإحساسه الفردي الضاص، بل إن هناك من الأدلة ما يتدم لنا أن نقول نصاً اننا لا نرى الا ما نحن مهيئون نفسناً لرؤيته، وفي نفس الوقت انصرف كل اهتمام هذا العصر إلى الأحوال النفسية غير العادية؛ مما جعلنا نضع تصورات انفعالية غريبة للواقم. إن منفيهيوم الوجيود الإنسياني الذي أطلق عليبه واللامعقول، والذي يحتج بأن الحياة تفتقد النموذج المعقول، والقاعدة المحددة التي يمكن أن ينهض على أسياس منها محصوعة من الأذلاقيات والثل التي يمكن تطبيقها.. قد وجد سبيله الطبيعي للتعبير عن نفسه عبر سياق خيالي غريب من الأحداث اللامنطقية والشخصيات اللامعقولة. والتاريخ الدبيث، باستخباراته وقنبلته الهيدروچينية، وبيزني لاند، ان بجد شكلاً فنياً أشد ملاحة من هذا، وأخبراً حيثت ثورة الأفكار في القرن العشرين خلال فترة قياسية لم يسبق لها مثيل، وأصبحت الرواية أرضية درامية مبالحة لاختبار هذه الأفكار.

إن قصة الحدث الرمزى تشبه، فى نواح معينة، نمطاً روائياً ظهر خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر هو «القصة الرومانسية الحديثة، فكثير من قصص الحدث الرمزى تنهض على نفس الرؤية والمقومات التى كانت القصص الرومانسية تنهض عليها.. وإن كان بينهما من الاختلافات الجوهرية فى المنظور ما يوجب دراسة كل نمط منهما على حدة.

إننى أستخدم مصطلح والرومانسية الحديثة، لكى أفرق بينها

وبين «الرومانسية الكلاسيكية» مثل ملحمة الحب اليونانية القديمة «دافنس وشلو» (١٦) (من المؤكد أنك تعسرف دافنس وشلو)، لأن القصص الرومانسية القديمة كانت نتعامل مع شخصيات ومواقف مثالية، وغالباً ما تكون ذات ملامح أسطورية ـ مثل الآلهة والإلاهات وتتخذ قالب القصة التقليدية والأساطير الثقافية. أما القصة الرومانسية الحديثة فنادراً ما تكون مثالية برغم كونها غريبة وغير طبيعية في كثير من جوانبها، ولكنها جديدة وليست تقليدية، وتستند إلى واقع العصر الذي تنتمي إليه. ومن أشهر قصص الرومانسية الحديثة قصة «مرتفعات ويزرنج» لإميلي برونتي، وهي القصة التي سوف تحدد لنا ملامح هذا النوع.

إننا ندخل عالماً خاصاً من خلال الرومانسية الحديثة، فمواقع الأحداث مسرولة غالباً في مناطق نائية لم يصل إليها شئ من الحضارة.. غابات بعيدة، ضواح ريفية، أطراف العمران حيث يبدو البشر كأنما يعيشون مشاعر بدائية، تجرى أحداث رواية «مرتفعات ويزرنج» (١٠) في براري الشمال الشرقي لإنجلترا داخل منزل مظلم كثيب لا يجاوز بضع حجرات غائرة تتخذ فيها الأرانب أوكاراً ومراحيض ومدارج، والقصة يرويها رجل من أهل المدينة يدعى «لوك وود» اضطرته مقابلته المنهكة للأعصاب مع الشخصية العنيفة له هيتثكليف».. ذلك الزنجي الفظ الذي يهيمن على القصر، إلى أن يطلب من المارسة العجوز «نيللي دين» أن تحكي له تلك الحكاية الغربية التي تضمنتها الرواية، إن كلاً من «لوك وود» و «نيللي دين» أن تحكي له تلك الحكاية ليس جديراً بئن يكون راوية موثوقاً به لأحداث القصة، وكثير مما تحكيه «نيللي» لا يمكن أن نصدية، الحقائق تبدو غامضة كما لو

كانت ترى من خلف الضياب.. وتلك هي السمات التي تميز القصة الرومانسية الحديثة: أحداث تقع في مكان منعزل بعيد عن البيئة الاحتماعية العادية، القصة تروى بطريقة غير مباشرة، ويعمد إلى نقلها بصورة حرفية تعول على الوصف كل التعويل لأن أحداثها كلها غربية مثيرة العجب، ومع مثل هذا النوع من القصص الرومانسي بظل شعورنا بالوقت معلقاً بصورة لافتة، فسياق الأحداث وتتابعها ـ بعضها في إثر يعض . يديو واضحاً ومعقولاً، ولكن لا أهمية له. والوقت لا يحسب بالمقانيس العابية للأنشطة الاحتماعية والتطور الإنساني، إن التاريخ - بالمفهوم العادي - لا يلتفت إليه مطلقاً ، السنوات مضغوطة ولكن اللحظات ممتدة.. ، يظهر الناس كأنما يعيشون خارج نطاق الزمن. إن «هيتثكليف» وأخته المحمة «كاثرين» يحاولان أن يجعلا علاقتهما الوثيقة أثناء الطفولة مستمرة بعد البلوغ والنضيج، وعندما تمون «كاثرين» بمحض إرادتها، لأن قوة حسها «لهيئتْكليف» وحيه إياها أكبر من أن تسمح لهما بالبقاء معاً.. يقسم هو الآخر أن يلحق بها في عالم الأموات، ويرغم مضى بضم سنوات عليه قبل أن بموت.. فإن كل هذه السنوات كانت تبدو بالنسبة له مثل لحظة واحدة من العذاب. وهناك أيضاً الخرافة الغريبة التي تقول إن جسد «كاثرين» لم يتحلل في قبرها حتى لحق بها «هيتثكليف» المشاعر تتجمد، والتطور ليس سنوي نوع من تقيع الألم.. دهنا يتوقف الزمن.

تبدو الشخصيات في القصة الرومانسية الحديثة أكبر من الحياة، أو أكثر حدة مما يمكن أن يكون عليه أي واحد منا. لقد جاوز «هيتثكليف» الحدود الإنسانية في طاقته، وأحياناً في وحشيته. ثمة قوة شيطانية تتملكه، فلكى يستنفر حضور «كاثرين» تزوج من أخرى.. امرأة صغيرة عادية، وبعد ذلك قام بشنق كلبها المدال، ثم كرس نفسه لدفعها إلى الجنون، وأخيراً الموت لا لشئ سوى أنها أضغف وأقل حيوية من أن تصلح له. إن عملية تدمير ذاته تستغرق منه سنوات، لأن بنيته قوية تستطيع أن تحتمل النشاطات الكبرى منه سنوات، لأن بنيته قوية تستطيع أن تحتمل النشاطات الكبرى وضروب المعاناة والعقاب الذاتى. إن الكاتبة تصف حبه هو وكاثرين بأنه أقوى حب في تاريخ البشرن. تقول كاثرين: «أو فني كل العالم ويقى هيتثكليف فقط فلابد أن أبقى أنا إن حبى لهيتثكليف يشبه الصخور الأبدية الكامنة في الأعماق.. أنا هيتثكليف». إن البشر العاديين يتراءون باهتين أمام هؤلاء الاثنين. إن خيبالنا يشتعل الكاثرين وهيتثكليف على نحو ما يشتعل لقليلين جداً من الشخصيات الأنبية الأخرى. إن الأمر معهما يجعلها يبدوان كمخلوقين جاءا من التحضر.

إن الحدث في القصة الرومانسية الحديثة يظل ـ بسبب مما سبق ـ بلا تفسير؛ فالنوافع لا تنشأ استجابة للظروف المحيطة كما هو الشأن في الروايات الاجتماعية، ولكن المواقف تقفز إلى دائرة الشعور تامة ومكتملة، وتبلغ من القوة بحيث ندرك أن توتراً نفسياً عميقاً قد انبثق، ولكتنا لا نمتلك من الضوء شيئاً يعيننا على ولوج منطقة الإحساس أو مراقبة التطور الفردي عن كثب كما هو الحال بالنسبة للقصة النفسية. في القصة الرومانسية يواجه الناس بعضهم البعض، على نحو ما يقع في القصة الاجتماعية، ولكنهم لا يتفاعلون. إن العلاقات الإنسانية المتبادلة ما هي إلا تجميد درامي للقوي

الداخلية. إن عناصر التمييز ومقومات الإيضاح التي تتراجي في الروايات الاجتماعية والنفسية، كاشفة لنا عن مدى غموض القضايا الأخلاقية، ومبينة أن كل ما تفعله وإن كثر وليس سوى خليط من الضعف والعناد والمصادفة، تمارس كلها وجودها الفعال في الومانسة الحديثة.

إن شخصيات القصة الرومانسية الجديدة ليست كلها ذات أبعاد خارقة شأن الهمة الأساطير على ما رأينا «كاثرين» و «هيتثكليف»، ولكنها جميعاً مؤيدة بناك القوة. ويؤرة الاهتمام في القصة الرومانسية الحديثة تختلف عنها في قصة الحدث الرمزي خلال القرن العشرين؛ لأن اهتمام القصة الرومانسية لا ينصب على حالة قائمة بعينها أو فكرة رئيسية محددة.. إنها نوع من إلقاء الضوء على توبرات معينة داخل البناء الاجتماعي المعاصر لها.. إنها ترؤية مجردة لحالة المجتمع البشري في أشكاله الكبرى، وليست تركيزاً على مشكلة واحدة، أو نوع واحد من التجارب الإنسانية داخل المختمع.

لقد ظهرت قصة «مرتفعات ويزرنج» على سبيل المثال سنة ١٨٤٧ وهي تمثل أوج العصر الذهبي بالنسبة القصة الاجتماعية الإنجليزية، فبدت هذه القصة غريبة تستعصى على التصنيف؛ لتناقضها مع الصورة التي رسمتها تلك الروايات لذلك العصر، ويرغم أن عالم هذه القصة كان يبدو خيالياً بعيداً، ومتفرداً.. فلقد كانت تعالج التوترات الخفية في العالم الاجتماعي للعصر الفكتوري، ولقد كانت انجلترا خلال القرن التاسع عشر تستشعر القلق والخوف من انهيار النظام بسبب هزة التغيرات الاجتماعية والاقتصادية السريعة التي تحدثت

عنها. إن «هيتتكليف» يرمز إلى هذا الانهيار.. فبيته تعمّ الفوضى..
كلاب جائعة تعرى، ضغائن عرقية، عجوز غريب دعي للوعظ يتلصص
على الدرج الخلفى، هيتتكليف نفسه طاغية يقوم بسجن فتاة صغيرة،
ويحول ابنه إلى حيوان أمى بشع.. لذلك كانت هذه القصة تجسيداً
حيا الأشياء كثيرة مكبوتة في أغوار المجتمع الفكتوري العادى. ثم إن
طاقة «هيتتكليف» الخارقة تنهار كذلك ليحل محلها طاقة جديدة لا
سبيل إلى السيطرة عليها انتشرت في إنجلترا في ذلك الوقت حين
تم استخدام قوة البخار وبنيت السكك الحديدية، وأصبح عامة
الرجال بتصرفون لاباعتبارهم الجماهير السياسية.

إن حب «كاثرين» و«هيتكليف» يتناقض مع قصص الحب النقية، وتلك التي لا يكون الحب فيها موضوعاً أساسياً داخل القصة الاجتماعية الإنجليزية، إنها توجى بئن قوة ذات قيمة كبيرة قد فقتها علاقاتنا الإنسانية عبر رحلة التحضر، ولكن لما كان ذلك الحب قد أدى إلى تدمير كل من الحبيبين لذاته، فإنه يشير إلى أن مثل هذا الحب القوى الجارف شئ لا يمكن احتماله في الحضارات الإنسانية، بهذه الطريقة - وطرق أخرى - يمكن أن تعد قصة «مرتفعات ويزرنج» نوعاً من استبطان العصر بطريقة معقدة، إن الورايات الرومانسية الحبيثة مثل رواية «برونتي» ورواية هـوثورن» الحرف القرمزي» Scarlet Letter تظهر في المجتمعات الحديثة لتذكر الحضارة بما يقبع خلفها، مثل هذه القصص تكشف عن المتحضر، والاضطراب التي تخت قـشـرة السلوك المتحضر، والاشياء التافهة التي تشغلنا يومياً، إنها تقوم بتجسيد

المذاوف والرغيات والممائب التي تعيش ببننا صيامتة، وقد تتبح للكاتب في بعض الأحيان كما جيث في قصة مرتفعات ويزرنج فرصة التعرض لبعض المحظورات الجنسية التي لم يكن واردأ أن يفكر في متعالميتها خيلال المواقف العبادية وبين أناس عباديين كموضوع زنا المحارم مثلاً، وسوف يعيننا كثيراً - عند دراستنا النقيعة لمثل هذه الكتب أن نعلم أن هذه التوبّرات وبلك الأشواق هي ما ينتفي علينا تفسيره، لا أحاسيس الشخصيات التي تعد مخلوقات خارقة وأكبر من الحياة، وتبيو غامضة في يوافعها وتناميها .. ولا البناء الاحتماعي كذلك؛ لأن القصص الرومانسية تقع أحداثها في أماكن منعزلة أو منظرفة خالبة من نماذج الصباة التومية.. ولا أَخْلاقِهَاتِ اللَّوقِفِ؛ لأَنْ النَّاسِ فِي هَذَهِ القَّيْصِينِ بِيدُونِ مِنْفُوعِينِ باعتبارات لا تنشأ عن التفاعل الاحتماعي.. ولا الحالة السبطرة على الشخصية (كما هو الشائن في قصة الجدث الرمزي) لأن القصص الرومانسية تغوص إلى عبق أبعد داخل منطلقات السلوك البشري... داخل النماذج الإنسانية البدائية والأسطورية، ويتم إعدادها بطريقة أكثر تشعباً وإتساعاً. إن هذه القصص لم تكتب لتحليل فكرة أو حيالة معينة. والحق أنه غيالماً ما يكون الشيرُ الذي أوحى للكاتب بالعمل الرومانسي غامضاً حتى بالنسبة الكاتب نفسه.

إن القصة الرومانسية الحديثة تبدو أشبه بمخلوق نادر الوجود بين القصص الأضري.. بل إنها تبلغ من الندرة حداً لا تستطيع معه أن تعرفها إلا على نحو غريزى وأنت مستغرق في أجوائها. إنها قصة ذات مغزى على نحو ما.. ليس فقط لما تخيرنا به عن قصصنا النفسى والاجتماعى الأشد تحضراً، ولكن لأنها تعرض كذلك البناء المجرد للقصة والمشاعر المتجاوية معها، وهو شئ يخدم تجربتنا فى القراءة بحيث يعد أداة مفيدة فى خدمة تجربة القراءة لدينا.



الفصل الثالث البناء والحبكة

«كف عن هذه الجلبة.. صرخ صوت مرعب على حين بدأ رجل يتراس خارجاً من المقابر المتاخمة اشرفة الكنيسة. قف أيها الشيطان الصغير، وإلا قطعت رقبتك».

«رجل مرعب، كتلة رمانية غليظة، قيود حديدية ضخمة تثقل قدميه. لقد كان جسد هذا الرجل يقطر ماء.. غطاه الوحل تماماً، وأنهكته الحجارة.. قطعته حرابها، وأدمته الأغصان الشائكة، بل مزقته أشواكها. كان يعرج، يرتجف، يحملق ويدمدم، وكانت أسنانه تصطك في فمه في حين كان قابضاً على نقني يوشك أن يعتصرها.

«أوه.. لا تقطع رقبتى يا سيدى» ـ رحت أرجوه فى فزع ـ أتوسل إليك: «لاتفعل بى هذا يا سيدى».

هـــذه هـــى أول حــادثة تبـادرنا فى رواية تشــارلز ديكنز (Charles Dikens! «التــوقــعـات العظيـمــة» -Charles Dikens! «التــوقــعـات العظيـمــة» الواوى ــواحـداً من أوائل الأحــداث المؤثرة فى طفـواتـه. لقـد أمـسك به «مــاجـويتش» Magwitch أحــد المجـرمين الهــاربين وهو يســيـر وحـيـداً حــول المستنقعات، وحنره من أنه سوف يعنبه بكل ألوان التعنيب الرهيبة إن هو لم يسرق له بعض الطعام.

إنها تعد بداية جيدة لأى كتاب؛ لأننا أحسسنا تواً بالاستجابة اشحنات التوبر والإثارة المقترنة بها، كما استشعرنا فعلاً خطورة الموقف ورحنا نرتقب ـ في قلق ـ ما يستتبعه. ثم إن هذه البداية تقدم لنا كذلك فرصة جيدة لاكتشاف الكيفية التي تبنى بها الأعمال الروائية، والكيفية الفنية لاستثمار اهتماماتنا وتوقعاتنا بشئن مسار الأحداث الروائية المتتابعة أعنى الكيفية التي تمارس بها الحبكة فاعليتها. وأهم من ذلك أن ندرك الكيفية التي يتم بها اقتيادنا إلى إدراك المغزى الكامن وراء التجارب المقدمة من خلال الرواية.

وفى الحال سوف يقفز إلى الذهن كل ما يمكن تصوره على نحو موضوعى معقول، مما قد يتعلق بأمر «هسندرسون ملك المطر» Henderson the Rain King غير أن هذا ليس هو الشأن مع رواية ديكنز، وإن كنا سوف نظل مقبلين على قراحها لسببين:

أولهما: دافع التطلع إلى معرفة ما سوف يصيب «بيب»؛ ذلك لأن المشهد الأول الذي يصيب طفلاً صنفيراً بأقصى درجات الفزع والرعب مشهد يرهص بمزيد من الإثارة. إن الشغف بالقصة الجيدة، بما تتضمن من حيوية الأحداث السريعة، ويما تقعم به مواقفها من عواطف جياشة هو سر تعلقنا بكثير من الكتب، وهذا نفسه هو السرفى أن عشاق القراءة الليلية يدمنون قراءة قصص الغموض المثيرة، بل إن هذا هو عينه ما أنقذ رأس شهرزاد على مدى ألف ليلة وليلة.

أما السبب الثانى الذى يبفعنا إلى التمسك بقراء ديكنز فيبدو أكثر أهمية وبقة.. ذلك أن الفزع الذى تعرض له دبيب، يذكرنا على نحو متفرد وغامض ـ بكوابيس الخطف والتهديد التى طالما تعرضنا لها في طفولتنا . ولعل هذا هو ما يجعل صورة الرجل دالشبح، أو دالغول، مازالت مائلة في عقول معظمنا . ولربما كانت الروايات الأسطورية وقصص الشائعات الخرافية التى يتسمعها الأطفال، والقصص المعظورة، ومشاهد العنف والغموض تتصدر القصص التى تعتمد على حكايات

الجن التقليدية غالباً ما تدور حول مخاوف الطفولة؛ وهو ما يحقق قدراً كبيراً من التشويق للقارئ، وهذا هو ما يحقق جيداً، ويسبب من سلسلة المواقف التي تشكل قصة طفولتنا سوف نكون أهلاً لإدراك مخاوف دبيب، والتعاطف معه في تلك اللحظة.

إن ملامح الفزع الطفولي سوف تبرز أقوى ماتكون حينما نسمع «ماجويتش» يهدد تهديده الذي توشك الدماء أن تتجمد له في العروق حين يقول: «هنا شاب فتى يختبئ معه، وإذا ما قارنته بي ستجد أنى ملاك طاهر، إنه طوع كل كلمة أنطقها. وهذا الشاب له طريقة سرية غريبة يستطيع بها إدراك أي صبى.. إنه يمسكه من قلبه، من كبده. ليس ثمة فائدة من وراء أية محاولة يحاول بها الصبى الهروب أو الاختفاء من ذلك الشاب. قد يحكم الصبي إغلاق بابه عليه، قد يغوص في دف، فراشه ويشد الأغطية عليه، قد يجر ثيابه فوق رأسه ويتوهم أنه في أمن وراحة.. غير أن هذا الشاب سوف يعرف طريقه إليه.. يزحف ويزحف في هدو، ثم يمزقه إرباً إرباً».

إن المأزق الذى وجد «بيب» نفسه فيه بدا مرهصاً برواية ذات أحداث غامضة ومثيرة للقلق، كما أنه يوحى لنا برؤية من نوع ما للعالم. ذلك العالم الذى يتراءى الناس فيه من خلال الضباب والظلام، حيث يمكن أن يظل صبى صفير مطارداً حتى آخر أيامه من جانب حفنة من المجرمين الذين لا يتورعون عن تمزيق قلبه وكبده. لقد رسم لنا بيكنز عالماً مظلماً شريراً يغص بالإجرام والرعب (وسوف تكشف الأحداث بعد ذلك عما يؤكد انطباعنا المتبادر منذ البده، لأن «ديكنز» يصور المجتمع الإنجليزى خلال القرن التاسع

عشر في صورة المجتمع المظلم الفاسد).

وثمة عوالم مختلفة جنرياً تقدمها لنا روابات أخرى، فروايتا مجين أرستنه: «الكبرياء و التحامل، Pride and Prejudice, و «إما» Emma (۲) تبدأن في حجرات الرسم داخل منازل مريحة وجيدة الإضاءة حيث نجد أناساً يتكلمون بطريقة مفعمة بالحيوية. ومن ثم برئت أعمالها من الشرور وضروب الرعب التي نجدها في رواية «بيكنز»، ولقد عرض لنا «إرنست هيمنجواي» في روايته «الشمس تشرق أيضياً The Sun Also Rises (٢) عالماً من النشباط الفارغ والبشر الساخطين الضجرين، وتبدأ بعض روايات «أنط سوني تسرولسوبه Anthony Trollope في القرن التناسم عشير بمناقشات حول السياسة والتغير الاجتماعي بين أناس متميزين نسبياً، وإعتماداً على احساسنا ينمط القالم الذي ستكره الروائي يمكننا . في الأعم الأغلب، التنبئ بنوع الأحداث التي سوف تقم خلال الرواية: مشكلات داخلية مألوفة كما هو الحال في رواية «إمَّا» Emma، مواجهات سياسة كما هو شأن رواية «ترولوب»، عنف إجرامي وبتداخلات غامضة في شئون الآخرين على نحو ما نرى في رواية «التوقعات العظيمة». ويضبل إلى أننا جميعاً نمارس تلك التنبؤات عن عالم الرواية، وهذا هو السر في أننا كثيراً ما توقفنا عن قراءة بعض الكتب التي بدأنا قراءتها يعد يضعة صفصات يسبب إدراكنا أنها لا تتناول تلك الأشياء التي نشغف بالقراءة عنها. ومن ثم يشكل هذا المبدأ ـ مبدأ التنبق بطبيعة العالم الضاص بالرواية ـ العنصر الأول من العناصر الأساسية التي ينهض عليها بناؤها، والتى يتحدد فى ـ ضوئها ـ مغزاها ـ إنه العنصر الذى يكون أول ما يستحوذ علينا فى معظم الأعمال الروائية ومع ذلك لا يحظى من اهتمام المطلبن لبناء الرواية إلا بنقل نصيب ويبدو هذا ـ فى الحقيقة ـ أمراً مثيراً الدهشة لأن من أهم مقومات المفارقة بين الرواية من جهة والشعر والدراما من جهة أخرى أن الرواية تقيم عالمها الخاص بها .

إن تنبواتنا حول العالم الخاص برواية «التوقعات العظيمة» لا تجاوز - في حقيقة الأمر - تلك التصورات التي يمكن أن نطمئن إلى تصورها حول الرواية استمداداً من قصولها القليلة الأولى. ويالرغم من أننا نعلم أن «بيب» يستعيد مغامرات طفولته على مسمع منا؛ فإننا لا نعرف يقينا ما إذا كان مسار الرواية سوف يتجه كلية إلى تجارب الطفولة، أم أنه سوف يتابع مراحل نمو «بيب» من الطفولة إلى النضج، وحتى ذلك التأكيد اللافت الذي تعمد أن يضعه على أمر الإحساس بالذنب والضعة الذي وجد نفسه مضطراً لاستشعاره وما يمكن أن يوحى به من أن الرواية سوف تتجه إلى وصف مسار تعرض له من تقويم - لا ينهض إطاراً محدداً للكتاب يبلغ من شائه أن يعيننا على تصور عام الوجهة التي سوف يتجه إليها مسار ألوواية.

إن مثل تلك التأملات حول وجهة الرواية و منظورها تبدو أشد امتزاجاً بعملية قراعتا الرواية بأكثر مما نعتقد، وكثيراً ما يحاول القراء تكييف أنفسهم مع ذلك العالم الغريب الذي تشكله أية رواية

حبيدة، وهذا يعني أن تلك التصورات التي لا يتوقف توليها وتناميها ترتهن بشكل القصية. قد لا تلزمنا محاولة التنبخ يوقوع أحداث معنة.. لكن الأجرى أن نستيين المي الذي سوف تقوينا إليه داخل حياة الشخصية.. أن نعرف نطاق الخيرات التي سوف تشغلها، والأهداف التي تسبعي إليها ونستنشيهم المميسر الذي توشك الشخصيات أن تؤول الله، إن يعض القراء لا يصيرون على معرفة ما سيقم من أحداث الرواية حتى إنهم يعمدون إلى استشراف القصل الأخبر قبل بلوغه، ولعل السبب في هذا التشوق المفرط برجم إلى معرفتنا بطبيعة الشخوص. إنناء حين نشارك «بيب» أحاسيس الرهبة والفرع، أو نتخبل أنفسنا في موقف أبة شخصية روائية تُعِيشَ فِي لِحِظَّة خُوفِ أَو قَلَقَ أَو يَهِجِهُ، وَهِي مِواقِفِ كَثُبِيراً مِنا عشناها وتمثلناها .. نعمَّق بذلك ارتباطنا بالشخصية والموقف، وهذا أمر شيروري بالنسجة للجبكة القصمينة. وكلما توثقت الروابط النفسية التي تربط ما بيننا وبين أشخاص الرواية كان هذا حربا بدفعنا إلى موالاة التفكير فسما سنوف يصدث لهم، ومم أطراد اهتمامنا بالشخصية القصصية؛ نجاول التنبؤ بما سوف تتطور إليه الأحداث حتى بصل بنا الأمر إلى تمثل النهابة التي تنتهي إليها القصة، ونتيجة لهذا تبدأ مشاركتنا الفعالة للمؤلف حتى إننا لنضم رغياتنا وتوقعاتنا للحبكة في مواحهة ما نتابعه من أحداث الرواية المائلة بين أبيينا.

ترجه الفصول الأولى من رواية «التوقعات العظيمة» اهتمامها الأكبر _ شأن معظم الروايات _ إلى توسيع دائرة معرفتنا ببطلها

«بيب»، وتعميق تلك المعرفة على نحو يمتزج بروح التعاطف معه. إننا لا نقف على أمر مخارفه فحسب، وإنما نعرف مدى توقه إلى التحرر من تسلط أخته الكبرى التى احتملت مسئوليته ـ على مضض ـ بعد وفاة والديه، والتى كانت تقيده وتعنبه بلا رحمة. ثم ننظر بعين التقيير إلى ذلك الامتنان الذى يشعر به «بيب» تجاه زوج أخته «جو» التقيير إلى ذلك الامتنان الذى يشعر به «بيب» تجاه زوج أخته «جو» ما نود أن نشهد حدوثه لـ «بيب» من خلال الرواية. وبالإضافة إلى ما نود أن نشهد حدوثه لـ «بيب» من خلال الرواية. وبالإضافة إلى هذا .. نرى بوضوح أكثر فأكثر أن الرواية تعنى إلى حد كبير بإبراز جهود «بيب» كى يصبح مستقلاً، ويتحرر من المخاوف، ويظت من القهر الذى سيطر على طفولته، وهذا هو ما أراد «ديكنز» – أساساً ـ أن يلفننا إليه. ولو أننا حاولنا استنباط الفكرة الرئيسية في هذه الرواية ـ مستضيئين ببعض الأعمال المشابهة التى قرأناها من قبل الرواية ـ مستضيئين ببعض الأعمال المشابهة التى قرأناها من قبل لانتهينا إلى ذلك المعنى.

إننا الآن نيلور العنصر الثانى من العناصر الأساسية الثلاثة التى تشكل بناء الرواية وتحدد مغزها.. إنه يتمثل فى اهتمامنا بما سوف يحدث للشخوص، وتنبؤاتنا بما يمكن أن يحدث لهم.

إن أول إشارة موصية بطبيعة الرؤية الخاصة في رواية «التوقعات العظيمة» وطبيعة الجوانب التي سوف تغطيها من حياة «بيب» والغايات التي سوف يكافح من أجلها تلوح لنا عندما نعرف أنه أرسل ليلعب في منزل سيدة عجوز معروفة بثرائها وغرابة أطوارها تدعى الأنسة هافيشام Miss Havisham. إن منزلها ذاك كان موصداً تماماً في وجه الغرباء منذ سنوات عديدة، ولقد بددت هى حياتها فى أوهام خرافية، وظلت تعيش بين العناكب والفئران وأطياف الماضى، ولم يكن يشاركها عزلتها سوى فتاة وسيمة ذهبية الشعر تدعى «ستيلا» Estella، ومنذ اللحظة الأولى ولفير ما سبب.. أظهرت «ستيلا» احتقارها لرفيق لعبها الجديد «بيب» لماذا؟.. إنه صبى بلدى وضيع»، والأدهى من ذلك أن مس «هافيشام» حدثتها برغبتها فى أن تكسر قلب «بيب».

بالقطع.. تلك هي عناصر القصص الذي ينهض على حكايات الجان صبى فقير لكنه طموح، وأميرة جميلة تنتمى لطبقة اجتماعية أعلى منه في الحياة، وشمطاء شريرة تستبقى الأميرة لديها أشبه بالفعل ـ بالسجينة، وتود أن ترى الصبى الصبغير مكسور القلب متالماً. في ضوء هذا يوشك أن يكون من المستحيل على أى قارئ ألا يتصور نمط هذه الرواية. إن «بيب» سوف يكبر ويصبح غنياً أنيقاً، وسوف ينال حب «ستيلا» الجميلة، وسوف يحررها من التبعية القاسية للأنسة «هافيشام» وسوف ينعم «بيب» مع «ستيلا» ـ بعد ذلك ـ بحياة هانئة. فإذا كانت الرواية تلتزم تلك المسارات الخاصة بقصة الخوارق التقليدية أمكننا التنبؤ بحبكتها العامة على نحو واضع.

لا شك أن لدينا الآن تصوراً أفضل للغاية التى يحتمل أن تبلغها أحداث الرواية.. إنها سوف تتبع قصة «بيب» حتى مرحلة البلوغ. ومن الجلى أنها لن تتوقف عند حد وصف جهوده لكى يصير مستقلاً فحسب، بل ستتجاوز ذلك إلى سبل تحقيقه للثروة وإثبات جدارته «باستيلا».. ربما بالتغلب على كل العوائق التى تعترض سبيل زواجه بها، والقضاء على الشر الذى يلازم حياته. وإذا قلت إن هذه الحبكة تبدو خرافية إلى الحد الذي لا يستطيع المرء أن يقنع بها نفسه أثناء قراءة الرواية، فلسوف أذكرك بأنك طالما توقعت، أثناء القراءة، أن الحبكة الأساسية سوف تكون قصة حب، أو أن شخصية معينة سوف تتعرض القتل. إن أذهاننا تبدو الآن مكتظة بإمكانات محتملة الحبكة بخلاف تلك الحبكة التي حددناها، وما كان «ديكنز» لينسج مثل هذا الموقف القصة الخرافية الواضحة إذا لم يكن يتوقع أن بمقدورنا التقاطها وتمثل نمطها تمثلاً كاملاً.

لكن المشكلة التى تبرز هنا أن قصص الجن والخوارق نادراً ما تتحقق ونادراً ما تماثل الحياة الواقعية. إن «بيب» قد اجتذبنا فعلاً لفرط إنسانيته، ولأنه بدا شبيهاً بنا إلى الحد الذى أصبحنا نستشعر نواتنا مكانه فإذا كان من المحتم أن يعيش حياة بطل قصة الجن الخرافية فلسوف تفقد الرواية علاقتها الوثيقة بتجارينا وخبراتنا الخاصة. ومن ثم قد نشعر بعدم الارتياح تجاه ذلك النمط من الحبكة غير الواقعية التى يبدو لنا الآن أن «ديكنز» اعتسف وضعها لشخصيات الرواية وأحداثها،

إن حدة التناقض بين نمط قصة الجن والخرافة وذلك النمط الذي يمكن أن نتوقعه من قصة واقعية ناضجة تزداد مع تتبعنا لتطور الأحداث في حياة «بيب» الذي تقوده المقادير إلى «اندن» حيث يحاول التكيف مع مقتضيات الحياة في مدينة تتسم بفرط التنافس واللامبالاة الشائعين بين سكانها ورغم وجود عنصر غير واقعى في تجارب «بيب» باعتباره شاباً يخوض غمار العالم، مرده أن شخصاً مجهولاً مد يد العون إليه إذ تطوع بتمويله، لمجرد أنه يريد له أن

بكون رجل مجشمع؛ فلقد كان «بيب» ـ برغم وجود ذلك العنصر الخيالي ـ بعيداً تماماً عن شخصية البطل المثالي في قميص الجن الخارقة.. ذلك أنه بواحه نفس الصيمات عند تركه لموطنه وتخلصه من الأصدقاء القدامي، نفس الإضطراب، نفس التريد عند اتخاذ القرار على النحو الذي كثيراً ما عرفه معظمنا عبر تجاربه الذائبة وما دام موقف القصة الخرافية الخارقة لم يقيم بعد؛ فإن بإمكاننا التنبيق بأن رواية «التوقيعات العظيمة» رواية تعنى بقرائن مبرحلة البلوغ والنضج، وتقدم هذا الأمر في إطار معطيات العالم الواقعي. وتلك ـ كما نعلم حميعاً _ عملية معقدة الى حد كاف؛ ذلك أنها تعني ـ استناداً إلى رؤيتك الخاصة للقيم ـ تحقق الاستقلال العاطفي والمادي، وفهم المرء لنفسه على نحق أفضل، واكتسبانه المقدرة التي تعينه على تشكيل المنادئ الأخلاقيية الخاصية، واكتشباف النمط السوي من المهام وقضاما الحماة، كما تعنى بلوغ النجاح وتحقيق السعادة، وإنجاز أكبر عدد ممكن من الأهداف التي لا يلزم أن تكون جميعاً متوائمة بعضها مم البعض الآخر،

من المهم هذا أن نميز بين الأسس التى نبنى عليها توقعاتنا حول تجارب إحدى الشخصيات فى الرواية؛ فلو أن رواية «التوقعات العظيمة» لم تتضمن أى عنصر من حكايات الجن الخرافية، فلسوف نعتمد على تجاربنا وخيراتنا عن طبيعة النمو فى الحياة الواقعية، (وريما اعتمدنا على بعض الكتب التى قرأناها من قبل، وكانت معينة بعملية بلوغ سن النضج على نحو واقعى) مضافاً إلى ما نعرفه عن شخصية «بيب» وطبيعته الأخلاقية؛ حتى يمكننا التنبؤ بما يحتمل أن يواجهه مستقبلاً. إن هذا التصور للخطوط الرئيسية في القصة يستمد بصورة أساسية ـ على نحو ما نرى ـ من الحياة الواقعية، ومن معرفتنا المباشرة ببعض الشخصيات الفعلية. إن هذه النماذج المتصورة، وتلك التكهنات بما سيصيب الشخصية القصصية هي التي كانت ماثلة في ذهني حينما اقترحت العنصر الثاني من عناصر تشكيل البناء القصصي.. أعنى اهتمامنا بالشخصيات كمخلوقات إنسانية وتوقعاتنا لما يمكن أن يحدث لهم.

في ضوء هذا يمكن القول إن نموذج قصة الجن الخرافية الماثل في رواية «التوقعات العظيمة» ليس من ذلك النوع الذي يرتد إلى خبرات حياتنا الواقعية، كما أنه لا يرتد إلى فهمنا لشخصية «بيب» وطبيعته الأخلاقية إنه النموذج الذي فرضه «بيكنز» على الموقف. إنه بناء مصطنع لتجارب الإنسان ينبثق عن السرد القصصى والتقاليد الأدبية، ولا ترجع جاذبيته إلى أنه يصف لنا تجاربنا الحقيقية، ولكن لانه يجسد أمالنا ومخاوفنا بطريقة مبسطة ومبالغ فيها. وهذا النمط من البناء هو الذي يعين على تبين العنصر الثالث من عناصر بناء الرواية وتصيد مغزاها: التوقعات التي توحى بها الحبكة التقليبية أو الصيغ القصصية، وفي بعض الأحيان نفتقد هذا العنصر في الرواية تماماً، وفي أحيان أخرى نجده يسود الرواية إلى الحد الذي نشعر معه أن شخصياتها ليست ذات حياة بشرية خاصة بها، وإنما أصبحت مجرد أدوات لحبكة مصطنعة، وربما وجدنا هذه الصيغ في أحيان ثالثة تناقض التجربة الواقعية على نحو ما نلاحظ في رواية أحيان الظيمة». إن اكتساب «ديكنز» شهرته الواسعة وتحقيقه التوقعات العظيمة». إن اكتساب «ديكنز» شهرته الواسعة وتحقيقه التوقيات العظيمة». إن اكتساب «ديكنز» شهرته الواسعة وتحقيقه التوقيات العظيمة». إن اكتساب «ديكنز» شهرته الواسعة وتحقيقه

الحفاوة الكبيرة بدا، بالنسبة له، كما أو كان قصة من قصص الجن الخارقة، ويرغم ذلك كلما تقدمت به السن أرشكت مشكلات الحياة الفعلية أن تمارس معه نكتة قاسية من نكاتها.. تماماً كما أو كان الأمر من نمط الحكايات الخرافية تتحول إلى واقع حقيقى، وكثيراً ما كان يواجه هذه وتلك.. وسوف يبدو الأمر أكثر جلاء مع مزيد من التتبع.

من المفيد أن نتوقف قليلاً أثناء قراءة الرواية بين حين وآخر؛ النسأل أنفسنا: إلى أين تتجه الرواية عند هذه القطة أو تلك؟ كيف تتراى لى الحبكة بصدفة عامة؟ منا الذى أود أن أراه يحدث الشخصيات؟ إننا نسأل مثل هذه الأسئلة أثناء القراءة لاشعورياً، لأن جزءاً من طبيعة الإنسان أن يحاول استكشاف ما يدور العمل من حوله حتى لا تضطرب علينا الأمور، أو يفلت منا الخيط أثناء رحلة القراءة. وفي الحقيقة يتوقع معظم الكتاب من قرائهم تلك المحاولة الدؤوب لاستكشاف ما سيحدث ويجري بناؤه صارفين المتمامهم الأكبر إلى الشخصيات، (مؤملين نهاية سعيدة الشخصيات التي يعجبون بها ويتعاطفون معها، ومتوقعين أن تنال الشخصيات الوضيعة ما تستحق من سوء العاقبة). واعتماداً على التوقعات الموجهة والرغبات المتنامية يستطيم الكاتب التأثير في قارئه.

وحينما نكون واعين بطبيعة توقعاتنا حول مستقبل الأحداث في الرواية؛ يمكننا أن نرى إلى أى مدى يوظفها المؤلف، ويجتهد في مناورتنا حتى يقودنا إلى مواقف بعينها يريد لنا أن نقفها أو نقتتع بها. وعلى سبيل المثال، نكتشف في منتصف الكتاب تقريباً – أن

الطريقة الوجيدة التي يستطيم «بيب» أن يحقق بها أماله الكبري في أن يصير رجل مجتمع لا تواتيه إلا بخيانة «جو» صديقه القديم الذي کان بتولی جمایته من قبل وعندما بزوره «جو» فی اندن بضبق برؤيته، ويستشعر الخجل من تقديمه لمعارف مدينته الجديدة. وأشد میا کان بؤرقیه _ بوجه خاص ـ آن پیراه «بنتای برومیل» Bently Drummel وهو أنغض إنسان في العالم إلى «بيب». ها هو «بيب» يطيل التأمل في تلك الحقيقة: «إن أسوأ سقطاتنا وأحط الدناءات التي نرتكيها على امتداد حياتنا إنما نرتكيها غالباً بسبب هؤلاء الناس الذين نكرههم». وها هو «بيب» يكتشف أن لندن ـ تلك المينة التي طالما تمناها ـ ما هي إلا ممينة العنف والتحجر ووحشية التعامل، ومم اطراد حلقات الأحداث.. نكتشف أن التعاسة والربية أبرز السمات اللاانسانية للمدينة الحديثة. وإن أقصى ما يمكن للمرء أن يتمناه في مثل تلك البيئة أن يحيا حياة مزبوجة مثل تلك الحياة التي بحياها مويميك، Wemmic _ صحيق سبب، في هذه المدينة _ فلقد كانت له شخصيتان: الأولى خاصة بالعمل، وهي شخصية جامدة بلا مشاعر ليرجة أن فمه بييو أنذاك أشبه بالفتحة الرفيعة · لصنيوق البريد. والثانية كانت شخصيته في النزل حيث بينو مرحاً وعطوفاً وهادئاً. إننا نستطيع - من خبلال المشاهد المتعلقة بالشخصيات الثانوية ـ أن نغير نظرتنا إلى شخصية «بيب». وعندما بكون المؤلف حاذقاً، ويفسر ربود أفعالنا بدقة، فإن أحداث الرواية والعلاقات المتغيرة خلالها يمكنها أن تغير نزعاتنا تجاه الشخصيات. وبيطء، ولكن على نحو مؤكد، ببدأ شعورنا في التغير، وتصبح فكرة

النجاح الذي توقعناه لـ «بيب» في أن يكون أحد رجالات الشروة والوجاهة في المجتمع فكرة غير جذابة على نحو ما كانت من قبل. إننا كلما تقدمنا في القراءة قوى لدينا الاعتقاد بأنه ربما كان من الغير لـ «بيب» أن يكون أشد فقراً، ولكن أكثر سعادة، وأكثر رفقاً بأصدقائه القدامي. إننا نصوغ تحديدنا لما نؤمله من أجل «بيب» ليس فقط الاستقلال والنجاح العالمي، ولكن نتجاوز ذلك إلى الإحساس بالرضا والإنسانية، وهذا ما لا يتأتى إلا باحترام الآخرين وحسن تقديرهم، إن «ديكنز» يستطيع ـ عن طريق استدراجنا إلى ما من شأنه أن يغير طبيعة ما نؤمله من أجل «بيب» ـ أن يقوبنا إلى ما نقبل عدة قيم جديدة.. تلك القيم التي يعتقد هو أنها أكثر أهمية، وبهذا يتكشف المغزى الكامن وراء تجربة «بيب» كلها أكثر وضوحاً

في نفس اللحظة نتحرر نحن من وهم الوعود التي كانت قصص الجن والخرافة تبدو محملة بها، وعندنذ تتبدى لنا «ستيلا» أميرة باردة المشاعر حالت نشأتها المعوجة بينها وبين القدرة على تقديم أي شعور إنساني دافئ، كما أفقدتها القدرة على الحب، واسوف ندرك كذاك أن كل محاولة بذلها «بيب» كي ينال الحظوة عندها كانت تحط من قدره، وتضطره إلى التخسحية بمبائه الأخلاقية القديمة. إن ديكنز يثبت أن قصص عالم الجن لا يمكن أن تتحقق في الواقع الفعلى.. ليس هذا فحسب، بل يؤكد كذلك أن أي محاولة من جانب المرء لتمثلها واقعاً من شأنها أن تضعف إرادته في أن يتصرف على نحو ذاتي مستقل؛ ذلك لأن أخطر إغراء في مثل

ذلك النوع من القصص هو أن تجعل الناس يحققون أمانيهم الجميلة، بصورة سحرية، من غير أن يبذلوا الجهود الإيجابية التي يستوجبها تحققها، وبإمكاننا الأن أن نرى القصة الخيالية التي تنسجها الرواية غير متعارضة مع ما أقمناه من توقعات ورغبات مستمدة من تصورنا الشخصية «بيب» Pip باعتبارها شخصية لا تختلف عن الشخصيات المألوفة في عالم الواقع، بل على العكس – ربما كانت خيبة التوقعات المستمدة من ذلك النمط الخاص برواية الجن والخرافة من شأنها أن تدعم اعتقادنا بأن المقومات الإنسانية هي التي تمنح أكبر قدر من السعادة الحقيقة، وهي التي تحفز المربل بنل جهد ذاتي بناء.

وأخيراً فإن المصدر الأساسى التشويق الذى تثمره رؤية «ديكنز» للعالم سوف يتطور مع نهاية القصة متمثلاً فى تلك الطريقة التى تضخمت بها المعانى الكامنة وراء تجربة «بيب». إنك سوف تردد ذلك حين تسترجع المشهد الافتتاحى الذى يظهر فيه «ملجويتش» من خلال الضباب على نحو يوحى لنا بأن عالم رواية «التوقعات العظيمة» سيكون عالم الفساد والجريمة، حيث يدبر الرجال ويخططون كيف ينشبون مخالبهم فى أجساد بعضهم البعض واسوف يزداد تبلور هذه الرؤية وتكثيفها على امتداد الرواية، ويدعمها نسيج شبكة العلاقات الجانبية المتداخلة بين شخوصها. أما «ماجويتش» فيظل شخصية يائسة هاربة، ويظل هو المحور الكابوس الجاسم على حياة «بيب» ؛ وهذا هو ما يشعرنا بالغثيان والنفور اللانين يشعر بها «بيب» ؛ وهذا هو ما يشعرنا بالغثيان والنفور

شأنه أن يسهم - إلى حد كبير- في تشكيل بنية الرواية كما هو شأن رغباتنا الإيجابية. لكننا - برغم ذلك - نستبين - عبر توالى الأحداث - أن «ماجويتش» كان ضحية مجتمع فاسد؛ فيتغير - بالتالى - موقفنا تجاهه على نحو ما تغير موقف «بيب» نفسه تجاهه. وعندما يقوم «بيب» بتضحيته الأخيرة لـ «ماجويتش» ندرك أنه فعل ذلك – على الأقل في يقينه هو - غير مدفوع بدوافع الخوف أو الطموح، ويعد هذا نقضاً أخيراً لنسيج توقعاتنا بشأن تطور أحداث الرواية؛ فلقد تخلى «بيب» عن أماله العظمى في تحقيق الثروة كي ينقذ نفس الرجل الذي كنا نتمنى له من قبل أن يعود إلى السجن أو أن يموت. وكذلك الشأن في تحوير رغباتنا من أجل «بيب» ومغايرة أسلوب قصص الشن في تحوير رغباتنا من أجل «بيب» ومغايرة أسلوب قصص وراء تجربة «بيب».. ذلك المعنى الذي يتحدد - أساساً - في أن أعظم القيم الإنسانية وأعلاها قدراً هي تلك القيم التي تثبع من تعاطفنا مع الآخرين.. من التسامع والتضحية.

إن التوقف من حين لأخر ـ على نحو ما اقترحت من قبل - كى نسال أنفسنا عن توقعاتنا التى يمكن أن تمثل مسار أحداث الرواية فى ضوئها هو الذى يهيؤنا كى نكون أكثر وعياً بتلك التحولات التى تصيب مواقفنا، وبتك الجهات التى يحاول المؤلف أن يقوينا إليها؛ ومن ثم تصبح رؤيتنا لمقاصد المؤلف أدق وأوضح، كما يصبح بمقدورنا تقييم مدى حرفية الروائى ومهارته الفنية. فلو أننا أحسسنا أنه قد عدل بنا إلى مواقف جديدة تتعلق ـ افتراضاً ـ بما ينبغى أن تكون عليه أهداف دبيب، في الحياة، أو لو أن التحولات

التي لحقت رغساتنا وتوقعاتنا لم تكن ثمرة طبيعية للمواقف الإنسانية.. لما كان هناك ما يغرينا باعتقاد أن «بيب» يمكن أن يغير قيمه وأهدافه إذا ما كان شخصية حقيقية تنتمي إلى عالم الواقع، ولكنا إذ ذاك نكون قد أمسكنا بعثرة فنية في البناء القصيصي للرواية. إننا _ من المؤكد _ سوف نكون مستعيين لتعييل رغباتنا وتوقعاتنا، فهذا هو ما هيأنا له المؤلف حتى نتقبل المفاهيم الجييدة للتجربة، ولكن بجب كذاك أن نقتتم بأن الأحداث المقدمة والطبيعة الإنسانية المائلة في الرواية هي التي استوجبت تلك التحولات. وإذا لم بحدث ذلك على هذا النحو، فإننا سوف نخلص إلى أن البناء القصمين للرواية جاء متكلفاً ومصطنعاً، أو أن سياق الأحداث قد فُرض علينا بعدة وجفاف، وإولا أن الصورة التي رسمها «بيكنز» الحياة في لندن جاءت غير مفروضة اعتسافاً، وإولا أنه قد استطاع إيجاد أشخاص يغيضون حيوبة ويجسدون جميم الشرور التي كانت طموحات «بيب» الحقيقية تقوده إليها بوضوح تام، وإولا أنه استطاع أن يكتسب تعاطفنا مع هجوء وسائر الشخصيات الخبرة.. لولا ذلك كله ما كان لنا أن نستسيغ المواقف التي انتهى إليها «بيب» باعتبارها مواقف منحيحة ومجسدة الحقيقة في ضوء ثلك الظروف والملاسيات.

إن هذا لا يعنى ـ بالطبع ـ أن من المحتم علينا أن نشارك
«بيكنز» قيمه على نحو مطلق؛ فالقراء في زمننا هذا يبدون أقل
المتناعاً من «بيكنز» بمبدأ التضحية الفربية بالنفس من أجل إصلاح
المجتمع، غير أننا يجب أن نقتنع بتلك الطريقة التي رسمها «بيكنز»،

بيقة هندسية ـ لإعلاء تلك القيم. ويناء على ذلك، فإن توجيه الاهتمام إلى البناء القصصى، وتوقعاتنا ورغباتنا أو مخاوفنا وتوجساتنا من شأنه أن بمنحنا أسساً صالحة لنمط من النقد الذكى الرواية.

بالرغم مما يتجلي في رواية «التوقعات العظيمة» من مهادة الصنعة وتعقد خبوط البنية القصصية؛ فإنها تستثير بعض المشكلات الخاصة بينائها النني. ذلك أن «بيكتز» لم يستطع أن ينهيها نهاية حاسمة؛ لقد فرغنا من القصة ولها نهايتان، غير أن أيا منهما لم تحظ بالرضا في رأى معظم القراء. لا شك أن الرواية تعد ـ إلى حد ما _ نوعاً من السعرة الذاتية ولقد كتبها «ديكنز» في مصاولة من جانبه لتحقيق التكيف مع تجريته الخاصة. وربما كان مما يحتمل القول بأنه لم يبلغ بعد درجة فهم الذات (إن كان: ثمة أحد قد سبقه إلى بلوغ تلك الدرجة) على النحو الذي يمكنه من الوصول إلى نتيجة ما. وريما كان من المحتمل أيضاً أن «بيكنز» لم يتمثل تلك الحياة الناضحة التي تشمل كل طموحاتنا من أجل «بيب» تمثلاً أمينا بدرجة كافية. وفضلاً عن ذلك، فإننا قد نشعر - وكذلك مديكنزه - بأن قيم التضحية بالنفس والتعاطف مم الآخرين ليست بكافية في الحياة الواقعية. إن أمنياتنا من أجل «بيب» ريما تتضمن بفقات من السعادة الإيجابية والبهجة والتلقائية، وتقدم فرصة لتحقيق الذات أكبر بكثير مما استطاع أن يحققه بالفعل في القصة. ولكن خلافاً لذلك، وفي كلتنا النهائتين، نصد أنه قد تخلي عن طموحاته، وركن مطمئناً إلى مجرد الوجود الرتيب ضمن الطبقة المتوسطة، وهذا ـ بالطبع - أمر من شائه أن يثير إشكالات مربكة حول التقييم النقدى؛ لأن من الوارد أن يكون «ديكنز» قد أراد لنا أن نستشعر عدم الرضا عن نمط الحياة الذي انبثق من خلال الرواية، وربما كان يحاول أن يرينا كيف أن ثمن العمل المصيب وتحقيق الذات في العالم المعاصر ثمن فادح إلى حد قد يصل إلى خسارة كثير من الأمال والإمكانات المحددة من قبل، أو ربما أراد ـ على الأقل ـ أن يؤكد حقيقة أن الحياة في إنجلترا خلال القرن التاسع عشر لم تقدم نهايات جيدة... وتلك هي أبرز القضايا التي ما تزال تشغل العلماء في مناظراتهم النقدة، وبعين منهجنا في التحليل البنائي على تحديدها.

ويمثل تلك الدرجة من اللبس المتعلق بالنهاية.. يأتى إدراكنا لعالم رواية «التوقعات العظيمة» - بما يحوى من مجتمع الشر والجشع والرعب - مجسداً له وهو ينبض بالحياة إلى درجة يمكنه معها أن يدعم موضوع الحبكة أو ينقضه تماماً. مثل ذلك العالم المكتظ بالأحداث الغربية الجاثمة جثوم الكابوس، والغاص بالغموض المظلم وأنماط البشر المذهلين، شأن أناس «ديكنز» عالم لا يمكن نسيانه بسهولة، ولا يمكن أن يتجاوزه المرء بمجرد انتهائه من الكتاب. إنه يظل يتأجع في خيالنا، ويوشك أن يقمر في تياره الجارف كل يعلل يتأجع في خيالنا، ويوشك أن يقدمر في تياره الجارف كل تنبو صورة العالم التي تقدمها رواية ما مجاوزة في قوتها كل حلول الحبكة. وهذا أيضاً قد يمننا بالإطار الملائم لتقييم مدى التأثير الذي يحققه بناء الرواية. ولكن ينبغي على المرء أن يتجنب القفز إلى استنتاج فشل الرواية لكون المسارات الفردية الحدث المستمدة منها ليست كافية للتعامل مع العالم الذي قدمته؛ إذ ليس الشأن في كل

الروايات أن تعنى بنشدان الحلول الملائمة لعلل المجتمع.. بل إننا م في بعض الأحيان - نجد أن الموضوع الجوهري لبعض الروايات ينصب على تناول الجهود الفردية غير المشمرة والمثيرة للشفقة. إن الرواية - بحكم طبيعتها الخالصة – تمثل مدى التعقيد والتنوع في التجربة الإنسانية استمداداً من تلك الشريحة الفردية التي تجتزئها فحسب.

ولكى أوجز ما خلصت إليه من اقتراحات لتحليل بناء الرواية:
تأمل أى نوع من العالم ذلك الذى تقدمه؟ وما أنواع الأنشطة
والأحداث التى يتوقع حدوثها؟ سل نفسك، بصفة نورية، ما توقعاتك
حول الشكل العام الحبكة؟ وكيف تتمثل الإطار العام المتوقع لمسار
الأحداث؟ سل نفسك أيضاً: ما الأمنيات وضروب القلق أو الإثارة
التى تتنامى لديك حول الشخصيات الرئيسية؟ لاحظ ما إذا كان
هناك نوعان من أنماط التوقعات يستمد أحدهما من تجربة الحياة
الواقعية، ويستمد الآخر من الحبكة التقليبية أو أنواع القصة . تحقق
بنفسك. من حين لآخر، من كون تلك التوقعات يعضد بعضها بعضاً،
أو ينقض بعضها سواه. واسوف يمكنك، بهذه الطريقة، أن تنتبه إلى
التعديلات التى تغريك القصة بإضافتها إلى توقعاتك ورغباتك. كما
سيكون بمقدورك تحليل مدى إسهامها في بلورة معنى الرواية. هذا
فضلاً على أنك سوف تحيط بأسس النقد الذكى لبناء الرواية واختبار
مدى مصداقيته التجربة الإنسانية.

إن الأمر ليستحق أن نتوقف برهة كى نتشل الافتراضات التى طرحت نفسها علينا أثناء قراعتا اكتاب مثل رواية «التوقعات العظيمة» أحد تلك الافتراضيات أننا إذا فهمنا البوافع والطبيعة الذاتية لاحدى الشخصيات الروائية مثل «بيب» أمكننا التنبؤ بطبيعة رد فعله ازاء ما قد تواجهه من أحداث الحياة. فأغلب الغلن أن رد فعله تجاه الأحداث والملاسيات المحيطة سوف بسلك طرقياً محيدة وبمكن التنبؤ بها نسبياً، ذلك لأن كيفية تصرفه في اللحظات الحرجة تحديها طبيعته الخاصة وخبراته السالفة. كما أننا نفترض أيضاً أن الأحداث والظروف للحيطة بمقنورها تغيير أو تعديل شخصية المرء على نحو ما تحدث بـ «بيب» فلاشك أن الأزمات التي تواجهها المرء عبر رحلة حياته، أو عنيما تجيهه الأخطار، أو تفرض عليه مواقف حبيدة من شأنها أن تغيره حتماً بطرق معينة.. فلريما يقوي هذا من إرائته أو يضعفها أو يثبط من عزيمته، واريما يخفف ذلك من حدة الضوف أو يزيد من القلق والتوتر ، ومن ثم يوجيد نوع من التضاعل الحيوي الجدلي بين سمات الشخصية والحدث، فالشخصية هي التي تحدد طبيعة استحابة الفرد للأحداث، تلك الأحداث التي سوف تغير، أو تعيد تشكيل، الشخصية التي تعود بيورها فتحدد الاستجابات إزاء الأحداث التالية. وتلك من القاعدة التي تحكم العديد من تحليلات النقاد للبناء القصيصين، وتحقق نتائج رائعة مع معظم الروايات.

لكن هذا لا ينفى أن ثمة روايات تسحق هذه الافتراضات جملة وتفصيلاً. فرواية «المحاكمة» The Trial على سبيل المثال «الفرائز كافكاء «لابد أن شخصاً ما قد غدر «بجوزيف ك» Joseph K. فلقد قبض عليه صبيحة أحد الأيام المشرقة من غير أن يرتكب أدنى خطأ. إن الطاهية الخاصة

بصاحبة العقار التي اعتادت أن تحضر له افطاره في تمام الثامنة يومياً قد اختفت تلك المرة الأمر الذي لم يحدث من قبل مطلقاً». ثمة طرقة على بات «جـوزيف ك» ثم يظهـر - رجل لم يحـدث أن رأه مجوزيف، قبل ذلك. شخص غريب أخر بصحبته، يخبر الرجلان مجوزيف، بطريقة رسمية فظة، أن عليه أن يرتدي ملابسه ويأتي معهما، توجس جوزيف «الذي لم نعرف من قبل اسمه الأخير كاملاً) نثر الشر. ويدون إيضاحات تم القبض عليه، إن لا يكاد يذكر أبة جريمة ارتكيها، لم يؤذ أحداً بالرة.. إنه موقف بستعملي على التفسير العقلي المقنع: ترى من يكون هذان الرجالان؟ عم كانا بتحيثان؟ ما السلطة التي بحتمل أنهما بمثلانها؟ لقد كان «جوزيف ك، يعيش في البلاد بطريقة شرعية، والحالة حالة سلام عالمي، وكل القوانين مرعية ومطبقة، فمن هذا الذي جرؤ على القبض عليه في مسكنه الخاص؟ لقد اعتاد أن يأخذ الأشياء بيساطة دائماً. لم يكن يؤمن يوجود ما هو سيِّ إلا إذا وقع بالفعل، لم يكن ينَّبه بالغد حتى حين يتراسى له ما يهدد غده. وذلك هو ما يدفعه إلى الاعتقاد بأن ثمة خطأ في أمر القيض عليه. إن المرء ليبرك بقيناً أن السألة لا تجاوز كونها مزحة.. مزحة سمجة بيرها له زملاؤه في البنك لأسباب غير معلومة، ريما بمناسبة عيد ميلاده الثلاثين.. بالطبع ممكن..

عندما راح «جوزيف» يسئل الرجال عن تهمته أجابوه بحدة: «لسنا من نجيب عن مثل هذه الأسئلة». ويعدها قال له الضابط عبارة غامضة حين أخبره بأن رؤساهم أمروا بالقبض على المدعو «جوزيف ك» «لانهم» ينجنبون بحاسة خاصة نحو المنب.. هذا هو

القانون؛ فكيف يمكن أن يكون في المسالة خطا؟ عندئذ قال «جوزيف»: أنا لا أعرف هذا القانون. فأجابه حارس السجن: بذلك تعرض نفسك لكل سوء» ياله من أمر يثير الأعصاب أن تؤخذ بقانون لا تعرف عنه شبيناً، وأن تكون واحداً من هؤلاء الذين يجرهم الضباط.. لأنه مذنب، لكن: بأي ذنب؟!

على نحو ما فعلنا مع رواية «التوقعات العظيمة» نبدأ توا في البحث عن أنماط الحبكة في الرواية.. نصوغ توقعاتنا لما سيحدث. ربما كانت هذه مكيدة لا سبيل إلى حلها طيلة الرواية. ربما كانت أحد الأخطاء البشعة التي ترتكبها الإدارات الحكومية، وتأتى رواية «المحاكمة» لتقدم منساة كفاح جوزيف من أجل إظهار الخطأ وإثبات البراءة. ربما كان جوزيف مننباً بالفعل بجريمة أخفاها أثناء سرده للقصة، وسوف يضطر إلى البوح بها تدريجياً. إن سلسلة بحثنا سوف تقوينا من الأن عبر قائمة من المواقف القصصية المألوفة التي مرت علينا خلال تجاربنا السابقة. إما في إحدى الروايات، أو في الحياة الواقعية، وهذا من شأنه أن ييسر لنا بلورة توقعاتنا حول بناء الرواية.

فى نفس الوقت.. سوف نبادر إلى ربط العالم المقدم فر الرواية بالمواقف الاجتماعية الفعلية فى الحياة الواقعية. إن السلطة الاستبدادية المطلقة الشرطة هنا تشى بئن أحداث رواية «المحاكمة» قد تقع فى بلد ديكتاتورى مثل روسيا أو ألمانيا النازية. أو ربما كان نثيراً بسوء مستقبل الدولة المتحدة. غير أن المشكلة التى نخوضها حين نظرح هذه الاحتمالات أننا نفتقد التفاصيل الكافية تماماً.. بل

نفتقد الوصف الكافي للمكان، وحتى الفترة التاريخية التي تشهد أحداث «المحاكمة».. الأمن الذي يحول بون تأكينا من صبحة هذه التخمينات التي نطرحهاء

في الحقيقة.. إننا كلما توغلنا في رواية «كافكا» بدا لنا أن الخيوط التي تصلنا مكل ما هو معروف في عالمنا غمر الروائي قد تقطعت، فإذا كنا سوف نستخدم معيار الأساليب الروائية أو أنواع القيصية الذي وضيعناه من قيل؛ فيسوف يتكشف لنا أن رواية «المحاكمة» قد فشات في تحقيق التواؤم المرضى مع نمط أسلوب الرواية الاجتماعية؛ إذ أن الحياة القدمة خلالها لا تحتوى إلا على قدر ضئيل من نسيج الرواية الاجتماعية. وكذلك بيدو من الصعب اعتبار «المحاكمة» رواية نفسية، لأننا لا نكاد نعرف شيئاً عن طبيعة جوزيف ك. الخاصة. لقد تعرفنا عليه في لحظة مأساوية غير عادية، ولكن بجير بنا أن نظل نؤمل إذا كانت هذه رواية نفسية _ أن نجد فيها تلك النزعات والسمات العقلية التي تستثير أحاسيسه المطروحة. إن جوزيف ك. بعد حال نادرة في التاريخ، إننا نفتقد هذا المناخ المائلي الحيء والنماذج البشرية الحية، والأميدقاء والملاقات القديمة، إن جوزيف 🖒 ، يتصرف مم الأخرين بتهور واندفاع إلى المد الذي يستشعر هو نفسه إزاءه وجود شيٌّ من المذر، ويظل الرجل بعيش سلسلة دائمية من ربود الأفعال، إنه يؤكد أنه ليس محتملاً أو متقبلاً شأن «بيب» ولا مستعلباً مسبطراً مثل «هندرسون». إن بطل «كافكا» بيدو ذا ملامح مجايدة بشكل غريب. «التوقعات العظيمة» بينو مهيمتاً على الشكل الخاص برواية «كافكا». انه قلقنا بشأن ما سيحيث للشخصية الرئيسية اننا نشعر درغم الغموض الذي بكتنف شخصية جوزيف ك. - بكثير من الاهتمام العام بالمأزق الذي وقم فيه؛ إلى الحد الذي يدفعنا إلى الاستمرار في مواصلة القراءة، والانتقال معه من حايثة غامضة إلى حايثة أخرى غامضة أيضاً. لقد مَثَّل جوزيف أمام المحقق، وهو الرجل الذي أمر بالقبض عليه، فلم يخبره بشئ عن تهمته سوى أنه موضع شك. وحِيْر ه قائلاً: «لا تحِيدِث تاك الملية عن شعور ك بالبراءة، فهذا التصرف من شائه أن يفسد انطباعاتنا الحسنة عنك في نواح أخرىء، يا له من ماكر؛ الآن إيمان جوزيف الراسخ بيراءة ساحته سوف يؤخذ عليه، ثم راح المحقق يؤكد «اجوزيف» أن عليه أن يحيا حياته يصورة طبيعية وكان شيئاً لم يحيث.. لكننا نعلم يقيناً أن هذا أمر مستحيل حين بكون المرء مكيلاً بجريمة غير محيدة تبيي كالسيف المسلط فوق رأسه، في الحقيقة إننا نرى حياة جوزيف تذهب أشلاء أمام أبصارنا عندما نجده يكرس كل طاقاته استعداداً المجاكمة، فيترتب على ذلك أن يفقد مكانته المرموقة التي كانت له في البنك، وينفض الناس من حوله بسبب فرط عصبيته الدائمة.

وانفترض أن المحكمة سوف تستبين حقيقة الأمور بطريقة أو بأخرى، ذلك لأن مهمة جلسات الاستماع والاستجواب في النظم القضائية الغربية الكشف عن طبيعة التهم والأدلة، إن توقعاتنا _ كقراء ـ سوف تقوينا إلى المرحلة الحرجة حيث نرى جوزيف في يوم من أيام الأحاد ماثلاً في أول جلسة من جلسات استجوابه. لقد كان

في هذه المرحلة واثقاً بنفسه إلى الحد الذي يبدو معه وكأنه لا يأبه بالأمر، ويمقدوره أن يأخذ المسألة بيساطة مقصودة، كان يتعمد السبر متمهلاً في وقار وهو في طريقه إلى جلسة الاستماع بالمحكمة حتى «لا يقلل من شأن نفسه أمام قضاة التحقيق إذا ما يالغ في الالتزام بالموعد بدقة «. ولكن مكان انعقاد المحكمة تغير إلى موقع غير محدد، ووجد جوزيف نفسه في شارع لا يضم سوى بضعة ميان داكنة في حي فقير، لقد تبخرت برودة أعصابه عندما حل موعد الجاسة وتجارزته عقارب الساعة دون أن يهتدي إلى تحديد المبنى الذي يضم المحكمة، عندئذ، ويإحساس غريزي صرف، دخل جوزيف واحداً من هذه المياني يبدو كانه منزل معد للشفق السكنية المستقلة فحسب، وليس من بين قاطنيه أحد اديه أدنى معرفة بالمحكمة، وإكي لا يظهر جوزيف بمظهر الأحمق وهو يدور من باب لأخر: ادعى أنه بيحث عن شخص اسمه «لانز». إنه خداع يمكن فهمه بالضبط، ولكنها ليست المرة الأولى، وإن تكون الأخيرة، التي يجد جوزيف ك. فيها نفسه شيئاً غير سوى أو صبيانياً على نحو ما، وكأنما لم يعد بمقدوره أن يتصرف بطريقة سوية. أو لعل المرء - إذا ما أخبر أنه مننب ~ يبدأ في التصرف كما لو كان مننياً بالفعل.

على أية حال.. يدخل جوزيف ك • أخيراً قاعة اجتماعات ضخمة هي ـ قطعاً ـ قاعة المحكمة. لقد تأخر ساعة كاملة وخمس تقائق، ولكن قاضى الاستجواب سمح باستمرار إجراءات القضية. إن المتصة التي يجب أن يقف أمامها جوزيف ك مزدحمة جداً حتى إنه ليخشى إذا ما تحرك أن يدفع بالقاضى إلى صغوف الحضور.

كما أن المكان معبأ بالهواء الحار الفاسد. لقد كان من الصعب رؤية الحاضرين، ولكن كان واضحاً أنهم أقوام ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة. جلس الرجال والنساء في الشرفة مكسين توشك رؤوسهم أن تصطدم بالسقف المنخفض لولا أنهم احتموا من ذلك بحمل الوسائد فوق رؤوسهم. بدا واضحاً أن المكان الذي تجرى فيه المحاكمة مكان غير طبيعي. إن رواية «المحاكمة» غالباً ما تشعرنا بأن الاشياء تبدو شاذة نسبيا، وكأنها تقع في عالم الأحلام لا عالم الواقع.

ها هو جوزيف ف ، يلقى كلمته التى يعدها دفاعاً مدوياً عن النفس؛ فيصب هجومه على السلطات مركزاً على الأسانيد الواهية التى يدعونها سبباً للاعتقال، ومتوجهاً - بكل ما أوتى من فصاحة - إلى جممهور الصافسرين وهيئة المحلفين مؤملاً لديهم التأييد والإنصاف. أما استجابة الجمهور فلم يكن من السهل التنبؤ بها: فأحياناً يهتفون باسمه في حرارة، وأحياناً يضحكون منه، وفي أحيان ثالثة يجلسون أثناء خطبته المثيرة في صمت مطبق. إنه قلق، ونحن أيضاً قلقون. وخلال ذلك كله لم يعر الموظف المختص ما يقوله جوزيف أدنى قدر من المبالاة. ثم حدث في منتصف أحد شروحه الرائعة أن صرخت سيدة من بين زحام الصفوف الخلفية القاعة صرخة عالية، فقطع ذلك التيار المنظم لأفكاره، وانتهت بذلك جلسة الاستجواب. عندها قال له القاضى: «ربما لم تكن اليوم موفقاً إلى الاستجواب. القد بددت بيديك هاتين كل المزايا التي من شأن الاستجواب أن يمنحها لرجل متهم». وهذا ما أغضب جوزيف

وأصابنا نحن بالإحباط،

ان كلمة الإحباط قد لا تكون .. في الواقع ـ كافية أو يقيقة الدلالة على حقيقة مشاعرنا أثناء قراءة رواية «المحاكمة» إن قلقنا لما سبصيب «جوزيف ك»، ذلك القلق الذي بشكل القوة الديناميكية الوجهة في وضوح لبناء الرواية، قد أصبح الآن قلقا أشد وأكثر غيرضاً إنه _ قبل كل شيرً _ قلق بتعلق بقيرتنا على فهم أي شير في ذلك العالم العيثي الذي نرى الناس فيه ـ خاصة أصحاب السلطة والنفوذ _ يتصرفون بغير دافع جلى واضح ذلك العالم الذي لا ترتبط فيه النتائج بأسبابها ومن الواضح أن هذا هو الأثر الذي أراد «كافكا» أروابته أن تحققه. إنه بعمد إلى التأثير في نزعاتنا كقراء يداولون التنبيق بما سيجيث في الرواية. وما السيار المنطقي الذي سوف تصطنعه. وهذه النزعة تركيز أساسياً على افتراضنا أن شخصية جوزيف والأحداث التي تورط فيها سوف تتفاعل بعضها مع بعض بطريقة أو بأذرى لكنه لم يتعلم شيخًا بالرة لم محاول التأقلم مع شيءٌ من شبأته أن بعده لمواجبهة ما سوف بصبيبه، أو يضمن له طريقة يتصرف على أساسها، ويسبب من هذا العالم المقدم على نحو تكتظ فيه الأحداث الخيالية الغربية التي لا يمكن التنبؤ بها؛ اتجه جوزيف نفسه تدريجياً إلى التصرف بطريقة شاذة وغرسة.

غير أن هذا لا يعنى أننا سوف نتخلى عن مواصلة الجهد الكشف عن النمط المحتمل الرواية.. إنما يعنى فقط أنه ينبغى علينا أن نوجه أنظارنا تجاه احتمال آخر، هو أن الرواية تقدم عالماً لا نتفاعل فيه الطبيعة الفردية مع الأحداث بنك الطريقة التي من شأنها أن تشكل الشخصية، أو تقدم لنا رؤى معينة للسلوك البشرى والقيم الإنسانية على نحو ما حدث في رواية «ديكنز» ولو أننا توقفنا في منتصف طريقنا خلال رواية «المحاكمة» لنسال أنفسنا: كيف نتمثل النمط الكلى المحتمل للحدث فلسوف نصل إلى نتيجة مؤداها أنه ليس ثمة نمط عقلي يمكن إدراكه فيها. ويرغم ذلك، فإن الأسئلة التي نظرحها أثناء القراءة سوف تساعدنا على إدراك مغزى الرواية، لأن رؤية «كافكا» للحياة الحديثة (فيما يظهر من أحوال ذلك البلد الديكتاتوري على الأقل) تدل على أنها حياة متقلبة وتافهة إلى حد مغزع.

وفضادً عن ذلك، فإن أساساً آخر من الأسس التى وضعناها لتحليل الرواية يمكن أن يساعدنا في الوصول المبكر إلى ذلك المغزى لرواية «كافكا» لأننا إذا كنا سائنا أنفسنا عما تشير إليه الأحداث الأولى في الرواية بشأن نوع العالم الذي ينشئه «كافكا»، فإن من المحتمل أن نستنتج أنه عالم للإنشطة الاستبدادية اللاعقلية ومن ثم فإن القضية الخاصة بطبيعة العالم المائل في الرواية يمكن أن تكون عنصراً حيوياً في تحديد شكل العمل.. بل الأهم من ذلك ما يود الكتاب نقله لنا من الحياة الإنسانية.

إن توقعاتنا بشأن طبيعة العالم الروائي توحي بمغزى أعظم كلما نفد صبرنا مع جوزيف ك.، يصعب أن نخطئ فهم بعض تصرفاته، ولكن بعض صرفاته الأخرى تبدو غير معقولة. إن «كافكا» لا ييسر لنا الاقتراب من البطل في تلك المرحلة التي تكشف القصة

خلالها عن نمط تفكيره أو طبيعته العقلية، وتستمر علاقيتنا بالشخصية الرئيسية في الرواية على هذا النحو من البعد النسب في السافة؛ ولأجل هذا ريما يكون من الصعب أن نبرهن على أن «كافكا» بناورنا يهذه الوسائل ورغم ذلك يبيق أننا انتمحنا في عالم «كافكاء الخيالي على نجو يوجب علينا الاستجابة له والتمشي معه إن القلق الذي سببته تجربة القراءة المحبطة بتحول إلى قلق حول الموقف الذي تصفه الرواية ـ وهنا يظهر مثل آخر من أمثلة استغلال «كافكا» إرب الفعل المثار عند القارئ استفلالاً حيداً باعتبار ه مبذلاً صالحاً لتفسير الرواية ـ لقد أيقظت عقدة جنون العظمة أو الاضطهاد المتزايد التي أصابت جوزيف مقومات العقدة ذاتها لديناء ويتلك الوسائل يقوينا الأساس البنائي . أعنى توقعاتنا حول طبيعة العالم الروائي .. إلى فهم النمط الخاص برواية «المحاكمة» باعتبارها رواية رمزية. ولأننا توقعنا لذلك العالم أن يكون عبثياً محبطاً متقلساً خبيثاً، ورحنا نشيد وندعم بناء تلك التوقعات؛ فلسوف نجد أنفسنا قد ارتبطنا بعلاقة وثبقة مع ذلك العالم.. علاقة من شأنها أن تسلمنا إلى حيالة من الإحسياس بعدم الأميان والتوجس الغامض وجنون العظمة، وهذا هو صميم موضوع الرواية. إننا دخلنا إطار ما أصبح الآن مصطلحاً خاصاً في لفتنا.. أعنى إطار «الموقف الكافكوي».

إن هذه العملية تعد منطلقاً إلى نوع من المداخل التفسيرية المتنوعة. سوف نحاول أولاً اكتشاف النمط الذي تنتمي إليه الرواية: هل هي رواية اجتماعية؟ أم رواية نفسية؟ هلى تنتمي إلى ذلك النوع من الرواية الرومانسية الحديثة؟ أم تنتمي إلى الرواية الرمزية؟ ربما أمكننا استبعاد رواية «المحاكمة» من إطار الرواية الاجتماعية بسرعة وسهواة اعتماداً على ضالة السياق الاجتماعي المقدم خلالها، والغياب الواضح لرابطة السبب والنتيجة خلال مسار أحداثها. ولكننا نحتاج وقتاً أطول كي نقرر ما إذا كانت رواية «كافكا» تنتمى إلى إطار الرواية النفسية أو لا: فذلك يستوجب أن نتمهل حتى نطمئن إلى أننا لن نفاجأ بتفاصيل جديدة حول طبيعة جوزيف ك. ويمواجهة ما يبادرنا من هذه الصعوبات التى تتعلق بتحديد القالب الروائى الذي يساعننا في استكشاف القضايا التى ينبغى الانشغال بها.. يمكنا البدء في تطبيق مبادئ البناء الروائى حتى نختبر مدى قدرتها على عوننا في تبين اتجاه الرواية وأهدافها النهائة.

إن الأساس البنائي القائم على توقعاتنا التي تعليها علينا الحبكة التقليدية أو أنواع القصة، قد أثبت عدم جدواه، لأنه ليس ثمة شئ تقليدي ماأوف تضمنته مسيرة أحداث هذه الرواية. أما الأساس البنائي الثاني ـ أي اهتمامنا بما سيحدث الشخصية - فيبير على نحو ما، أكثر جدوي، لأن ذلك الاهتمام هو الذي يدفعنا إلى مواصلة القراءة. غير أننا، حتى داخل هذا الإطار، نجد أن الغموض الذي يكتنف صورة «جوزيف» والتقتير المعتمد في رسم ملامحها يوقعاننا في الارتباك، ومن ثم لا نستطيع التوصل إلى معرفة دقيقة عنه تكفي لجعل اهتمامنا به عنصراً حتمياً. لكن الأساس البنائي الثالث ـ أقصد توقعاننا حول طبيعة العالم الروائي حو الذي يمكننا من تحديد نمط الرواية. سوف تكتشف أننا وسط

عالم من الجنون المحزن، وعندما يتغلغل هذا الاكتشاف في أعماقنا سوف نبداً - من تلقاء أنفسنا - في الاستجابة لذلك العالم، سنطور القاق وربما الشك، الذي تسبيه مثل تلك العوالم، واسوف يفاجؤنا أننا جزء مشارك في تلك الحالة العقلية، أو ذلك الوجود المائل، وإذ ذلك يمكننا تحديد نمط الرواية.. إنها رواية الحدث الرمزى . وتتكامل العملية النقدية لقد تعرفنا على محور التركيز من الكتاب، وتعرفنا على الاسس البنائية الفعالة فيه، ويإمكاننا الآن أن ننطلق إلى أفاق أبد في تفسير الرواية وتقييمها.

وكما كان الحال مع رواية «التوقعات العظيمة».. يمكننا الاعتماد على تحليل البناء كوسيلة لتقييم المهارة الفنية للروائي. إن هذه الرواية ليست من ذلك النوع الذي تتفاعل فيه طبيعة الشخصية مع الظروف المحيطة على نحو يقدم لنا البعد الدلالي للقصسة؛ فشخصية «جوزيف ك.» بما يقترن بها من غموض - لا تأثير لها على مصيره. ويبدو من غير المجدى أن نحاول تقييم رواية «كافكا» استناداً إلى مدى توفيقها أو إخفاقها في توجيهنا نحو رؤية أخلاقية جديدة في الوقت الذي يتحدى العالم المقدم خلالها مبادئ السببية التي تنهض الأخلاقيات على أساس منها. لكن بمقدورنا أن نتخذ عالمها اللاعقلي الذي يبدو أشبه بالحلم معياراً نقدياً فنتساط: هل وجدنا أنفسنا نعيش أحلاماً تتشابه خطوطها مع خطوط رواية والحاكمة»، أو إذا ما تعرضنا في حياتنا الواقعية لموقف معين يمكن أن نستشعر بسببه الذنب لغير علة واضحة، أو نغرق في فيض من

كوابيس التسلط غير المفهوم ؟، وإذا أفلحت رواية «المحاكمة» في إيجاد مثل ذلك الموقف ألا تكون رواية ناضجة فنياً ؟! ذلك لأن الهدف النقدى الذي ينبغى أن ننشده أثناء رواية رمزية هو مدى نجاح الرواية في خلق التأثير بحالة وجودية بعينها.. لا مدى نجاحها في تجسيد أن بلورة قيم معينة كما هو الشأن في رواية اجتماعية مثل رواية «التوقعات العظيمة». ويعبارة أخرى.. لو أن رواية «المحاكمة» أيقنات فينا ذلك القلق الذي نتوقع أن نستشعره في موقف مماثل الكانت حرية بإنجاز ما يرجو النقد منها إنجازه.

وأخيراً يمكن القول إنى حددت، في هذا الفصل بإيجاز، القوى الفعالة التي يمكننا، استناداً إلى الاختبار التطبيقي للأسس البنائية، اكتشافها في كل رواية تقريباً. وكلما اتسعت دائرة قراءنا اكتسبنا إدراكاً أعظم لطبيعة العوالم الضيالية المتنوعة، وإرداد رصيدنا المعرفي الخاص بأنماط القصة وأنواعها المختلفة خصوبة وثراء، وأصبحنا أكثر حساسية تجاه أي محاولة للتلاعب بتوقعاتنا ورغباتنا من أجل الشخصيات القصصية. ومثل تلك العوامل حرية بأن ترشد استجاباتنا وتقودها الاشعورياً في جميع الروايات، ويجب تحقق تأثيرها المرجو، ولكي نتجاوز بهذه العوامل حيز اللاشعور إلى حيز الوجود الفعال. الابد أن ندرك أنها إحدى وظائف تسجيل للاحظات اللافتة على امتداد القراءة، وهو الأمر الذي سبق تناوله في الفصل الأول.

الفصل الرابع السرد ومنظور القص

لقد رأينا ـ جميعاً ـ أو سمعنا عن ـ السرقات المصحكة أو الاعتداءات المصطنعة التي يعتمد عليها المحامون ورجال الشرطة في إثنات أن الاستماع إلى شهادة سنة من شهود حادث معن من شأنه أن يضع بن أيدينا ست روايات أو رؤى لذلك الحادث، ذلك أن إعادة بناء ما حدث على نحو ما وقع تماماً من خلال سلسلة من الأجداث التي تتحرك بسرعة وبقة أمر ببلغ قدراً من الصعوبة المذهلة بالنسبة لمعظمنا، ولكن نادراً ما يكون أصبعت من محاولة الكشف عن بواقع أولئك الناس النبن تورطوا في تلك الأحداث، وحقيقة عواطفهم.. أو محاولة تفسير هذه العواطف وتلك النوافع، وإن نصد مقرأ من التعويل على قدر من التخمين والمجس وما نعرفه، من قبل، من مليائم هؤلاء الناس أو أخالاقهم، ونحن نفعل ذلك على الرغم من تسليمنا بحقيقة أننا لا نستطيع مطلقاً إبراك التفكير الداخلي العميق للأخرين أو يوافعهم.. يما في ذلك الأفراد الذين خيرناهم لأماد طويلة. ولعل أفضل ما يمكننا عمله هو الاعتماد على حدسنا وخبراتنا لمعرفة العلة الكامنة وراء أفعال الناس وربود أفعالهم تجاه الأخرين، وعلى نحو ما يفعل القضاة والمحلفون في المحكمة نجوس خَلالُ مَا يَمِثُلُكُهُ مِنْ أَدَلَةً يَتَّعَلَقَ بِيَمِطُ السَّلُوكَ الْخَارِحِيِّ، أَوْ ضَيْرُونِ التعبير والعلاقات التي تتوافق مع مغاهيمنا وتصوراتنا لليواعث والمشاعر الإنسانية.

ومن الوارد أن نواجه ـ في شأن الرواية ـ صعوبة أقل حدة في إدراك بواعث شخصياتها وعواطفهم، أو تبيّن صورة واضحة لما يحدث بالفعل؛ ذلك لأن المؤلف يكون قد نهض بمهمته في بلورة الأحداث، وحدد لنا من بينها ـ ومن بين ضروب الأفكار والمشاعر المقترنة بها ـ ما يعد أكثر دلالة وتشويقاً. ونادراً ما يقحم الراوى بعض الأحداث التى تبدو غيسر ذات صلة بالموضوع، أو بعض العناصر المبددة للانتباه (فيما عدا الحالة الوحيدة التى يعمد فيها الروائى إلى الإمعان في غموض الأحداث عن طريق تقديم بعض المفاتيح غير الحقيقية لدلالة تلك الأحداث) ولذا يعرض علينا ـ أو على الأقل يعطينا بعض الاقتراحات المعينة ـ ما نحتاج إلى معرفته لتحقيق فهم أكمل للحياة المقدمة خلال الرواية.

ومع ذلك.. فإن هذا لا يعد القاعدة المطردة في كل الأحوال: لأن الروائيين المحدثين يعمدون إلى تصعيب الأشياء التي من شأنها أن تكشف الطبائم الحقيقية لشخوصهم، أو تلك التي يفترض أنها حدثت بالفعل. ويبدو أنهم يرمون - عمداً - إلى تشكيلنا بحيث نتواءم مع الغموض والالتباس. وغالباً ما ننتهى - حيثما كنا بعد قراءة «هندرسون ملك المطر» - إلى شعور مبهم.. بل محض أحياناً، بأن الشخوص خلو من أي معنى، وأننا نوشك أن نعجز تماماً عن تبين ما الذي حدث بالفعل.

إن رواية «لورد جيم Lord Jim دا» جوزيف كونسراد» ()

Joseph Conrad تعد مثالاً كلاسيكياً حديثاً على الطريقة التي

يستدرجنا بها الروائيون إلى ذلك الرضع، لقد حدث أن سائت .

الطلاب في مراحل دراسية مختلفة أن يذكروا لى أول ما يتبادر إلى أنهانهم من تعبيرات تصف بطل الرواية «لورد جيم» فجات تعبيراتهم متضاربة أشد ما يكون التضارب، وكانت الصفات الإيجابية من مثل: نبيل، شهم، حساس على رأس ما أدلى به الطلاب من أوصاف، ولكن ما إن ذكر أحد الساخرين الماكرين

أن «جيم» جبان.. حتى انطلقت كل الأوصاف المتناقضة، وإذا بنا نسمم أنه «انهزامي ومثالي»، «يطل وصعلوك» في أن واحد.

إننا ننتزع الحقيقة انتزاعاً، ولكن فروقاً حادة توجد في توصيف أحد الدارسين اشخصية «جيم» Jim حين يصفه بئنه «متبلد الحس والذهن»، أو يصفه آخر بئنه ساذج أو طفولي الشخصية. واربما انتهى الأمر باستغراق الفصل كله في صمت مذهل كئيب عندما يخرج أحد ذوى الأنفس الطموح على الدارسين بمقولة إن شخصية «جيم» في هذه الرواية تشبه تماماً شخصية المسيح.

إن جميع التوصيفات المقدمة الشخصية جيم يوجد لها ما يدعمها بقوة في النص. غير أنه من الصعب أن تكون في مجموعها صورة متكاملة متناسقة. وعندما نسسال أنفسنا: كيف وصلنا إلى هذه النتائج المتفاوتة حول شخصية واحدة؛ فإننا لا نمك سوى الارتداد؛ إلى الرواية أملين تحقيق عملية التوفيق بين سمات الشخصية واتساق توصيفها على نصو ما أشرت من قبل. وعندئذ سوف نكتشف تدريجياً أن التفسير يكمن - إلى أبعد مدى - في الوسائل التي هيأتها لنا قصة «لورد جيم» وفي السبل التي سلكها «لورد جيم» في قص القصة علينا. وفي طبائع الرواية الذين سناويوا سردها.

إننا نشاهد «جيم» ـ خلال الفصول الأربعة الأول من الرواية ـ
وهو يواجه ثلاث أزمات: الأولى عندما كان واحداً من شباب البحرية
العاملين على ظهر إحدى سفن التدريب، ورأى رجالاً يسقط من
فوقها؛ فانطلق جيم برفقة زملاء البحرية الآخرين؛ كي يساهم في
عملية الإنقاذ. ولكنه لم يصل بالفعل إلى قارب النجاة إلا بعد إنزال

القارب إلى الماء، مما أشعره بقدر من الأسى والكدر. ورغم إن عملية الإنقاذ تمت على نحو سئ يفتقر إلى المهارة الكافية حيث تم سحب الغريق بخطاف المركب.. فإن «جيم» راح ـ دون أن يستشعر عدم الثقة بالنفس ـ يسرّى عن نفسه بفكرة أنه، أو أتيح له إنقاذ الرجل، لكانت العملية قد تمت بصورة أكثر هدوءاً ومهارة.

وضلال الرحلة البحرية لجيم بعد التدريب.. تعرض فجأة للإعاقة بعد أن سقط عليه السارى. ويسبب ذلك، ويسبب هبوب إحدى عواصف البحر القوية؛ ربطه الملاحون إلى سريره؛ فتملكته مخاوف وهمية كانت تعتصره ألما ويؤساً. وتضافرت عليه ضغوط من الألم المبرح الذي لا يقوى على التحكم فيه؛ فنال منه ذلك جسدياً، وراح يلهث ويتلوى تحت أغطيته. وظل يعانى الرعب لعدة ساعات رهيبة؛ مما جعله يود الهروب بأى ثمن. ولكن الأمور – رغم ذلك عانت إلى التحسن، فاستطاع «جيم mil» أن يتجاوز – بسهولة – تلك الهزة النفسية العارضة، وما اقترن بها من الهواجس التي كانت تعاوده. وقضى فترة نقاهته في ميناء شرقي متهالك حيث كان يمضى وقته مستمتعاً بملاحظة العاطلين والمتسكمين وأخلاط البشر من نوى الأفق المحدود والهمم الكسول الذين يعيشون على هامش الحياة في الشرق.

لقد كانت تلك التجربة نوعاً من الخبرة المثيرة بالنسبة اذلك الشاب القوى الحازم، صاحب المبادئ، ابن القس الإنجليزي الذي يعد نمونجاً السيلالة العربقة التي حافظت على مجد البحرية البريطانية. لقد أوقعته التجربة في سلسلة من المتناقضات المتضاربة، ولكنها حملت له من الإغراء المتنامي ما ملك عليه نفسه.

وعندما شفى «جيم» من آثار إصابته تعاقد مع مجموعة من الملاحين الذين ينتمون إلى ذلك الصنف من الرجال، وإن كان لم يفعل ذلك إلا لكونها الفرصة الأولى لعوبته إلى الموانى الغربية؛ فعمل مساعداً لربان سفينة بخارية عتيقة تسمى «بانتا Panta» كانت تقوم بنقل مئات من الحجاج العرب الفقراء إلى مكة، وعلى متن تلك السفينة واجه «جيم» أقسى قرار لتخذه في حياته.

كان الجزء الأول من الرحلة يسيراً.. حتى إن المهمة الأساسية لـ
«جيم» انحصرت في أنه راح يراقب بازدراء ـ عجز الربان وتخلفه.
وكان هذا الريان ألمانياً فظاً وهم جياً هو ومساعدوه من الضباط
البحريين حيث راحوا يختالون مفعمين بحماة السكر ونشوة البذاءة
والانحطاط.

وفجأة.. وفي أشد أوقات الليل ظلمة. وبعيداً عن الشاطئ بمنات الأميال.. تصطدم السفينة Panta بعارض تحت الماء اصطداماً يحدث هزة تثير الغثيان؛ فيتحطم باطنها المهترئ. ويلاحظ جيم أن السفينة تغرق، وأن فرصة إنقاذ معظم الحجاج المستغرقين في النوم ضئيلة الغاية خاصة مع حالة الذعر، والارتباك الذي يتزايد بمجرد اندفاعهم نحو قوارب النجاة المحدودة. عندئذ أدرك قلة حيلته في حين أن سائر الضباط العاملين على السفينة انطلقوا أمام نظريه يعدون لإنقاذ أنفسهم. والأن يتحتم عليه اتضاذ القرار الخطير: هل يبقى في السفينة عله يستطيع إنقاذ أقصى ما يمكن إنقاذهم من المسافرين.. أم يهرب مع الضباط قبل أن ينبه الحجاج إلى الخطر المحدق بهم؟

في هذا الموقف العصيب، وفي هذه النقطة المثيرة من الرواية
ينطلق الراوى مسرعاً ليتجاوز من الزمن شهراً أو نحو ذلك لنجد
أنفسنا أمام تحقيق رسمى، نكتشف خلاله أن السفينة Panta ظلت
فيما يشبه المعجزة - طافية على نحو ما، وتم سحبها إلى بر الأمان.
وها هو جيم III والضباط الآخرون يمتئلون للتحقيق متهمين
بالتقصير في أداء الواجب. وندرك موخراً أنه قفز من السفينة لينجو
بنفسه شأنه شأن سواه من الضباط الآخرين. ويصف لنا الراوى في
نك المشهد إصرار جيم ومحاولته المستمينة، والمثيرة للامتعاض، كي
يصور طبيعة الأمور على ظهر السفينة المصابة قبل أن يتخذ قراره.

إن جيم Jim ماثل المحاكمة، ونحن القراء وجدنا أنفسنا في موقف المحلفين.. ليست مهمتنا مجرد كشف الحقائق المتعلقة بحادثة السغينة وغرقها أو نجاتها؛ فذلك سوف يتكشف لنا بوضوح تام، ولكن مهمتنا أن نزن الأمور الأهم والأكثر تعقيداً.. تلك التي تتعلق بالمسئولية الأخلاقية لجيم Jim ومدى جرمه استناداً إلى التصرف الفردى الإضطراري.

وار أن الراوى نفسه واصل حكاية Im لنا انطلاقاً من هذه النقطة؛ فمن الوارد أن يداخلنا قدر من الشك في الفكرة التي ربما كانت قد تشكلت لدينا من قبل عن Jim. ورغم أن الراوى غير معروف في الرواية فإنه يكون عارفاً بكل شئ على ما يقابلنا غالباً في الروايات، لكنه لا يبيو على مقربة من أحداث القصة بتلك الدرجة التي يبيو بها هنا.. فقط لسبب واحد هو أنه يعطينا مزيداً من تفسير جيم Im نفسه لسلوكه الخاص. ويبيو واضحاً أن المواقف المتليلة الأولى ترسم لنا صورة لرجل لا يستطيع في أفيضل الأحوال، أن

يحسن التصـرف في أوقـات الأزمـات، ويوشك أن يكون على حـافـة الغرق في دوامات الضعف والأوهام والجبن.

وفى الحقيقة.. لو أن هذا الراوى الذى لا يعد أحد شخوص الرواية قص علينا بقية الحكاية بهذه الطريقة الحادة الباردة المباشرة؛ فإن من الوارد أن يطرد لدينا الإحساس بالسخرية من تطلعات Jim نحو العظمة ولسوف ينتفى أى أساس لأى نوع من الغموض الذى يكتنف منزلة جيم Jim على نحو ما لاحظت من قبل بين طلابي، والذى قد يلاحظه المرء متخللاً لكتابات النقاد الذين كتبوا عن رواية كوبراد Conrad.

إننا عادة ما نربط بين صوت الراوي والمؤلف نفسه؛ ذلك لأن هذا الصوت ليس صوت أحد شخصيات الرواية.. إنه يحكى لنا الأشياء التي لا تعرفها أية شخصية من شخصياتها، وتبرز لنا - في الأعم الأغلب - المعابير أو المقابيس التي يمكننا - اعتماداً عليها - تحديد ما يفترض أن المؤلف يود أن يقودنا تجاهه فيما يتعلق بمحتوى الرواية. وهذا غالباً ما يشار إليه - في الحقيقة - باعتباره رؤية المؤلف أو صوت المبدع، ورغم أنه يسمى - في أكثر الأحوال بموت الراوي العارف بكل صغيرة وكبيرة. وليس من الحكمة أن نرد بموت الراوي العارف بكل صغيرة وكبيرة. وليس من الحكمة أن نرد على سبيل المثال - فإنه ليس من الوارد أن يكون رأيه في دجيم» أو أن ينظر إليه باعتباره شاباً بهذا القدر من البرودة والسطحية على النحو الذي فعله الراوي، ولقد أشار عدد من النقاد إلى أن الكتاب لا يتحدثون دائماً في رواياتهم بالطريقة التي يمكن أن يتحدثوا بها في مراسلاتهم أو محاوراتهم.

إن الكتاب قد يعمدون - أحياناً - إلى إخفاء حقيقة مواقفهم وأهوائهم وغالباً ما يرجحون السبل التى تبدو أكثر صرامة وأجدر بالثقة من خلال أدوارهم القصصية التى ينهضون بها. ولقد انتهى الناقد Booth إلى أن العديد من الروائيين يكتشفون أو يشكلون ذاتاً جديدة عندما يروون إحسدى الروايات.. تلك هي الشخصية المستعارة التى تختلف عن شخصية المؤلف نفسه، والتى أسماها Booth «المؤلف المضمني» وتعستقد كائلين تيلوستون Kathlean Tilloston (أ) المتخصصة في دراسة الرواية، ومن أن العديد من المؤلفين يبتكرون ما تسميه هي «الذات الثانية» ومن خلال تلك الذات يستطيع المؤلف أن يقول أشياء لا يستطيع قراها أو لايود قولها، وهذه «الذات الثانية» هي التي يجسدها من خلال الراوي.

إننا - نحن القراء - نميل إلى الاعتماد على مثل هذا المؤاف الضمنى - أو الذات الثانية - لأمرين: أولهما أننا نتوقع منه أن يحكى لنا ما حدث بالفعل، أو على الأقل ما الذي بدا الشخصيات حتمى الحدوث داخل الإطار الخاص بعائم الرواية. إن الراوى العارف بكل شي لا يسرد شائعات أو خرافات ولا يروى عمن يردد ما يسمع دون أن يحنرنا - على الأقل - من كونها شائعات أو حكايات خيالية ليست أهلاً للتصديق، وفي ضوء ذلك يمكن الاعتماد على الراوى الوارف بكل شي وأما الأمر الثاني فهو أننا نعتمد على هذا النمط من الرواة لإقرار الضوابط والمعايير، وترسيخ الأسس والنظم الجديرة بأن تقوينا إلى تقييم الشخصية أو الحدث، ولا يعني هذا - بالطبع - أن من الواجب علينا أن نشترك في المايير ذاتها، أو نتفق

حول نظم واحدة للتقويم والتقدير،

إن الراوى غير المشخّص في روايات «كونراد Conrad». على سبيل المثال -- لديه قدر خفى من الاحتقار - الذي قد لا نستطيع على سبيل المثال -- لديه قدر خفى من الاحتقار - الذي قد لا نستطيع أن نشاركه إياه - تجاه الكثرة من أفراد الطبقة المتوسطة الذين يقضلون المكوث في البيت على المخاطرة. ولابد أن نكون على حنر، قدرما نستطيع، تجاه نظام القيم المفروضة، لأن من شأنها أن تؤثر، ببراعة كبيرة، على أحكامنا الخاصة بهؤلاء الأشخاص الشبيهين بالسيد جيم Jiord Jim، إذ من المحتمل أن نكون أكثر تعاطفاً مع إخفاقات "Jiord Narrator.

لم يحدث أن كاتباً يتكلم، ولو من خلال المؤلف الضمنى أو الراوى العارف بكل شئ، وهو متحرر تماماً من نزعات بعينها، أو منطلقات إدراكية صماء، أو وهو متحلل من الإصرار على التأثير على القارئ تأثيراً يتعلق بسبل محددة الرؤية أو تقديم الأشياء. ويوضوح تام، أن كل هذه الأمور تهدف إلى إقناع القارئ بأن يأخذ على عاتقه هذا العمل الذكى، وهو محاولة إمعان النظر فيما لم يقصح عنه الراوى الضمنى الذي يفترض فيه معرفة كل شئ؛ لأن وظيفة الراوى ـ كما خطط له المؤلف ـ اقتياد القارئ للاستجابة للنزعات الذاتية ومجموعة خلقم التي ينقلها الروائي.

وحتى يتحقق لنا ذلك، فمن الوارد أن نجد أنفسنا مضطرين لأن نعرف شيئاً عن الميول والقيم الضاصة للكاتب. وهذا ما لا نستطيع أن نتوقع مقدرتنا على فعله مع جميع الكتاب النين نقرأ لهم. ومن ثم فإننا ~ رغم حرصنا على توازننا واستقلالنا العقلى خلال قراعتنا لإحدى الروايات التى يرويها المؤلف الضمنى.. فإننا ـ
بصفة عامة ـ نكون أميل إلى مجاراة هذا الراوى وموافقته مدركين
أننا نستبين حقيقة ما يحدث فى عالم الرواية ولكتنا – على الرغم من
ذلك – قد نتفق تماماً حول المقاييس التى يطلب منا تحكيمها فيما
يحدث فى أرجاء ذلك العالم. إننا فى حالة رواية كونراد Lord Jim
قد نبدو على ثقة من أن كل شئ قصه علينا الراوى خلال الفصول
الأربعة الأولى إنما حدث بنفس الطريقة التى حكى لنا بها تماماً.

وابتيداء من الفيصل الضامس حيتى نهياية الرواية تحكى القصية، فيما عدا يعض الفقرات القصيرة، بلسان أحد شخصياتها.. تلك مي شخصية ماراو Marlow الذي كان حاضراً خلال استجواب Jim في القضية، ورافقه في محاولاته التالية لكي يحيا متجاوزاً عاره القديم، ومع ذلك فإننا لا نستشعر الثقة في إدراك الحقيقة كاملة؛ لأن كثيراً مما سوف يكشفه ماراوMarlow إنما التقطه هو من خلال الحديث مع سائر الناس، ولأننا لم نعد نتعامل مع المؤلف الضمني بالقسر الكافي.. ذلك الراوي الذي يوثق به، ويمكن أن نطمئن إلى أنه سوف يقص علينا القصة الدقيقة، وفضالاً عن ذلك، فبإننا نحصل الأن على الحقيائق من خيلال وسياطة رجل ستشعر اهتماماً خاصاً بحيمJim ويحس مسئوليته عن حمايته، لأنه على حد تعبير ماراق Marlow «واحد منا» وهو إنما يقصد بذلك أنه رجل إنجليزي من نوى الأعراف الطبية وَالمثل العليا، وكذلك شأن الملابسات والظروف التي قص علينا ماراو Marlow معظم قصته في ظلها خاصة ميله لعدم زخرفة الحقيقة، ومن ثم نخير بأنه سوف يستهل مناجاته لنفسه ـ ريما ـ بعد العشاء في شرفة مكسوة بالزهور، ويبده لفائف السيجار، إنه مكان متخير لرجل بود أن ينسج خيوط حكاية جميلة وإنه للناخ الذي يشعرنا كذلك بعدم الثقة في إدراك الحقيقة كاملة.

ورغم ذلك يبقى الفخ الذى رأيت العديد من قراء لورد جيم Lord Jim يقعون فيه ماثلاً فى تقبلهم السهل لشخصية «مارلو» Marlow باعتباره شخصية بعيدة عن الحدث غير متصلة به، وباعتباره راوياً شمولى المعرفة يحرص على الحقيقة شأن الراوى غير المشخص عند «كونراد» عندما يحكى لذا أحد الشخوص رواية حديثة.. يجب علينا أن نستمع إليه بنفس القدر من الارتياب والحذر الذى نسمع به قصة فى الشارع من شخص لا نعرفه؛ لأن الروائيين التحداء من عصر «كونراد» فصاعداً _ يميلون ، أكثر فأكثر، إلى استخدام رواة من نوى الشخصييات التى لا يعتمد عليها، أو المتحيزين إلى وجهة بعينها، أو ذوى الأفق الضيق، أو من لا يتورعون عن سوق الأكاذيب التى تجاوز كل حدود التصديق.

إن نشاطنا اللاشعورى - مثل المحلفين في حالة «لورد جيم» جعل الموقف أكثر صعوبة، لأننا لابد أن نحدد لأنفسنا - شأن هيئة المحلفين - مصداقية كل شاهد، وفي هذه الحالة سوف يكون «مارلو» Marlow مو الشاهد الرئيسي.

ها هو «ماراو» يتحول ليصبح الشاهد البارع.. إنه دائم الثرثرة، عنيد متشبث برأيه يعمد بوضوح إلى تقديم العبارات العامة الفضفاضة، ونشر الفلسفة التلقائية اليسيرة.. وإليك هذه الملاحظات: «لقد وقعنا في شراك اقتراف بعض الأشياء التي أخذنا منها

القاباً وأسماء. وثمة أشياء أخرى مارسناها ولكتنا واجهنا الإعدام. بسببها. ومع ذلك تعيش الروح باقية.. سوف تتجاوز أحكام الإدانة، سوف تتجاوز الإعدام لتحيا هانئة بجوار جوييتر^(۲). وهناك أشياء تبعو هينة جداً، ولكنها تكون أحياناً كافية كي تشل حركة بعضنا عن العمل تماماً. لقد رأيت الفتى جيم Jim هناك، ولقد أحببت مظهره..إنه قادم من الجانب الأيمن. لقد كان واحداً منا».

هذه الفقرة فقرة خادعة؛ لانه يتكلم خلالها عن رجال وقعوا في شرك اقتراف أشياء فعلوها، ولأجلها أطلقت عليها أسماء بعينها أو أعيموا بسبيها، ثم يتجدث بعد ذلك مناشرة عن أشياء صغيرة قد لا يكون لها تأثير مهمر على رجال معينين، ولا تبيق هذه المواقف أن أي منها، موائمة لما فعله جيم Jim عنيما غاير السفينة على النحو الذي فهمناه؛ فليس ثمة شرك من نوع ما وقع فيه، ولم يكن هناك شئ صغير يشار إليه. ومع ذلك فإن ماراو Marlow يبدو كما او كان يحرضنا أو يغرينا بالتفكير في حالة جيم باعتباره واقعاً في واحدة من هاتين المالتين؛ لأنه يعقب هذا السياق مباشرة بالحديث عن جيم Jim ليس هذا فحسب.. فهو يدعوبنا التفكير، لكن ليس في السخولمة الأخسلاقية لجيم في ذلك العسادث، وإنسا في أثسر هذا الصادث حبادث السفينة . على نفسينته ومعنوباته، إن ماراو Marlow يحاول بذلك أن يمسرفنا تدريجياً عن محاكمة أفعال جيم إلى الاهتمام بما قد يكون أصابه من أثار نفسية معوقة. إننا إذ ذاك، على أبة حال، ما زلنا نحاكم شخصية جيم Jim، ولكن من زاوية أخرى تيدو أكثر تعاطفا معه من تلك، كما أننا مدعوون كذلك لتبادل الأمبور من خبلال منظور فالسفي أبعد وأعبمق: لأن ماراو Marlow يريد أن يتكلم من خلال رواية أرحب وأعم عن نقاط الضعف البشرى بصفة عامة. ولا شك أن هذا النوع من التفكير سوف يتجاوز بنا حالة جيم Jim، ويطلق انشفالنا بنلك الحالة إلى آفاق أبعد. إن هذا الرجل يناور ـ بنكاء ومهارة ـ كي يعيد تشكيل رؤيتنا للأمر.

ولا تقف حيل مارلو Marlow ومناوراته عند هذا الحد، فشة وسائل أخرى لديه يحاول بها تهيئتنا لتقبل هذا الانطباع الخاص الذي يريد لنا أن نستشعره معه تجاه جيم Jim. بل نشاركه فيه إن «مارلو» يحرص ـ قبل أن يصف لنا الشكل الجسدى لجيم على أن يلفتنا إلى المشهد الغريب المضحك Gratesque الريان الألماني وسائر الضباط الذين يشكلون معه طاقم السفينة Panta وهم يمارسون عبثهم اللاهي خارج مكان العمل بقوله:

لقد رأيت الجسد الهائل الربان وهو يهبط في سرعة ثم يقف على السرجات الخارجية.. لقد توقف قريباً جداً منى في محاولة التأمل والندبر العميق، وبدت خدوده الأرجوانية الضخمة مرتعشة.. راح يعض إبهامه، وبعد لحظة رمقنى بنظرة جانبية حانقة.. على مسافة غير بعيدة وقف الفتيان الثلاثة الآخرون في مجموعة صغيرة تترقبه وتنتظره. وثمة وجه شاحب هناك.. فتي صغير علق نراعه برباط إلى عنقه، وشخص آخر.. طويل، يقف منفرداً.. يرتدى معطفاً قطنياً أزرق.. نحيل جاف مثل عود من الخشب، ليس أكثر امتلاء من عصا المكتسة.. نو شارب بني متدل.. راح يتأمل ذلك الفتى بنظرة تتضع باليلاهة التامة.

وعندئذ يعود مارلوMarlow إلى جيم Jim الذي كان واقفاً مع الضباط:

كان الثالث يقف معتدلاً.. شاب عريض الكتفين، يضع يديه في جيويه، ويشيح بوجهه عن الاثنين الآخرين.. كانت هذه أول مرة أرى فيها جيم Jim حيث كان يقف هناك نظيف الأطراف، نظيف الوجه، ثابت القدمين شئن صبى واعد لم تشرق عليه الشمس من قبل.. رغم أن رد الفعل التالى لـ «مارلو» Marlow تمثل في الاستياء من كون جيم Jim يبدو طيباً للغاية في الوقت الذي يظل فيه مديناً في حادث السفينة Panta، فقد أقلح في جعلنا نفرق بين جيم Jim وسائر أصدقائه الذين شاركوه الفرار. إن ذلك الصبى النظيف الأطراف، الثابت، الواعد لا يمكن أن نراه ـ بسهولة ـ أحط من ذلك الربان القنر ذي الخدود المنتفخة بموفور شحمها، أو ذلك المهندس المتدلى الشارب «الذي يوحى مظهره الخارجي بالبلاهة المرحة».

إن ماراو Marlow ـ شأنه شأن الرواة المتمرسين بمهمتهم يدور حول المعنى في تؤدة، ولا يقتحمه إقتحاماً.. إنه يتحين الوقت الملائم كي يخبرنا أن جيم Jim غادر السفينة تحت وطأة لحظة من الرعب الذي تعطلت معه قوى التفكير لديه. وقبل أن يسبوق إلينا هذا البعد الحيوى الهام من الحقيقة.. نجده يرتد ليحكى لنا حكايات الضعف البشرى عند أناس آخرين. أحد الذين سيتولون محاكمة جيم Jim على فعلته وهو الربان بريرلي Captian Brierly. ولقد كان هذا الرجل ـ على خلاف جيم يميز نفسه ببطولة خارقة وحضور نفني في أوقات الخطر. وخلال المحاكمة نراه يلقى على جيم نظرات

تنضح بالازدراء. ورغم ذلك.. فسرعان ما نكتشف أن «بريرلى» انتحر بأن ألقى بنفسه عرياناً فى المحيط بعد انتهاء المحاكمة بأسبوع واحد. وهنا يعلق ماراو Marlow بأنه ما فعل ذلك إلا لكى «يودع حقيقته وزيفه معا عناية البحر «وإذا كان رجل فى مثل قوة بريرلى وثقته بنفسه قد عجز عن إعـمال عـقله فـى حل قضية إدانة جيم Jim أو مسؤليته، فأثارت لديه على نحو ما الشكوك النفسية العميقة التى لم يجد إزاعها مفراً من تدمير نفسه؛ فكيف يمكن إذن أن نبادر نحن إلى وضع تقييمات قاطعة لتصرفات جيم؟

يطرح ماراو Marlow المقدمات والعناصر بوضوح، ويقص قصته بالطريقة التى تجعل من تقييمنا لتصرفات جيم وشخصيته غير قاطع أو صارم على نحو ما كان واردا إذا ما ساق لنا الأحداث الراوى غير المشخص بسهولة وعلى نحو مباشر. لقد وقعنا تحت تثير ماراو Marlow من جهتين معاً: جهة الآراء التى يطرحها أولاً، والطريقة التى يكشف بها قصة جيم من جهة ثانية، إننا نتوقع بالطبع - أن نقع تحت التأثير النسبى أثناء قراءتنا أية رواية؛ فكل الكتأب يحبكون مادتهم تبعاً لخطة معينة من شائها أن تحرك القارئ صوب اتجاهات أو رؤى محددة، وفي حالة رواية مثل لور اويتها، نجد المؤلف - مع ذلك - يتوقع من القارئ اليقظ أن يبدى جيراً من المقاومة الذهنية؛ حتى يستبين ما يساوره من شك تجاه قدراً من المقاومة الذهنية؛ حتى يستبين ما يساوره من شك تجاه تأثير الراوى عليه. إن مئات الآلاف من القراء بمكن أن يكونوا قد قرأوا رواية لورد جيم Lord Jim بغير أن ينتبهوا إلى أن رأيهم في جيم تشكل - في جسانب منه - بأثر الكيفية التي نسق بها

ماراو Marlow المادة والمنظور الذي نظر هو به إلى جيم. ثمة خطأ جوهرى في هذا سوى أن مثل هذا القارئ لم يدرك على نحو تام، مدى التعقيد والثراء اللذين عمد إليهما كونراد على نحو ما أنتوى الضاحه هنا.

إن كونراد Conrad لم بقدم رؤية ماراو Marlow بهذا القدر من التبسيط كما فعلت. فرغم أن ماراو .. قدم حالة جيم .. على نحو ما رأينا ـ بالطريقة التي تجعلنا أقرب إلى التعاطف معه مما أو استمر الراوي العارف بكل شئ في قص القصة علينا؛ فقد لفت انتباهنا إلى عدة عناصر من شبأتها أن تصرف عن الطريقة الأخرى، على سبيل المثال.. بحدثنا ماراو _ خلال روايته للقصة ووشك نهايتها ـ عن المقابلة التي تمت مع الضبايط الفرنسي المناوب الذي ظل على ظهر السفينة حينما ظلت طافية تفتقد العون في البحر ، وتخوض رحلتها المتعثرة أثناء جرها إلى الشاطئ. إن هذا الضابط القرنسي يتحدث .. من منطلق واقعى .. عن مدى تفاني المرء في أداء مسئوليته كربان سفينة، وبعرض مستوى الشجاعة الذي يتناقض بحدة مع التصرف الأموج لجيم. إن مارلو Marlow نفسه رجل واجه العديد من المأزق التي أشرف فسها على الموت، ويؤمن إيماناً راسيخناً بما يسميه الولاء للبشرية، وعندما يحاول جيم Jim ذات مرة الاعتذار عن تصرفه بقوله إنه ليس ثمة ما يقدر «بسمك قطعة من الورق بين الصواب والخطأه نجد ماراو Marlow برد محتداً: ما الذي كنت تريده أكثر من ذلك حكما كان يقول في أحابين كثيرة، إن الإصغاء إلى جيم Jim لا يختلف عن الإصغاء إلى طفل صغير.

يحكى ماراو Marlow كذلك قصته في جزأين، يروى الجزء

الأول منها في الوقت الذي كان ماراو Marlow يعتقد أن جيم Min استرد ذاته بصورة كاملة من خلال عمل شجاع أنجزه في الشرق الاقصى، ويذلك دفع ضريبة السقطة التي ارتكبها على ظهر السفينة Panta. ويميل ماراو Marlow إلى أن يستثمر الشك لصالح Jim جيم ويناورنا من أجل النظر إليه النظرة الأفضل. أما الجزء الثاني من رواية ماراو Marlow فيروى بعد مرور سنتين من الأحداث حيث تبدو الحقائق الأخرى من حول جيم Jim أكثر وضوحاً، فيكون في وضوحها ما يثير شكوكاً أقوى حول مسالة التجاوز واسترداد

ومن خلال هذا النمط من السرد بيدو ماراو Marlow أقرب ما يكون إلى الراوى العارف بكل شيء ويقل التأثير على الأحداث، كما تقل حدة البعد الفلسفي لها، ويأتي عرض الحقائق مباشراً وصريحاً. وهذا من شأنه أن يلفت الانتباه بقوة إلى جانب آخر من جوانب السرد حين تعتمد على مدى معرفة الشخصية بالأحداث المقدمة، وموقفها من تلك. فشخصية الراوى ـ شأنها شأن سائر شخصيات القصة ـ من المكن أن تراجع موقفها بمرونة في مواجهة الظروف والملابسات المتغيرة.

وكلما تعمقنا أحداث قصة لورد جيم Lord Jim بدا لنا واضحاً أن مارلو Marlow مفتون إفنتاناً خاصاً بقضية جيم السخصية بينه وبين المقومات الشخصية بينه وبين جيم Jim ويود أن يعرف لماذا بلغ جيم هذه الدرجة من السوء، في الوقت الذي لم يقع هــو في ذلك. جيم Jim رومانسي ومثــالي، ومارلو Marlow

شائها أن تقود المرء إلى نمط من السلوك الشبيه بسلوك جيم. إن ماراو Marlow يود أن نشاركه الإحساس بمدى تعقد البواعث الخاصة بشخص أخر؛ ومن ثم فهو يكشف لقرائه مدى التضارب الذي تضمنته إجابات الدارسين حول شخصية جيم Jim.

تُمة دراسة قام بها الباحث جون بوزاير جوردان

John Dozier Gordan حول مخطوطات رواية كوبراد Lord Jim ومصادره، فكشفت هذه البراسة عن أن كثير من ربود أفعالنا تجاه Jim ترتبط بمقاصد كونراد Conrad^(ه) وتشير المخطوطات إلى أن كوبراد Conrad كان دائم المراجعة الرواية؛ كي يؤثر على تقييمنا لجيم. ويحدد دارس المخطوطات Garden أمثلة عديدة لمواطن من الوصف والسرد غير كونراد في لغتها كي بجعل شخصية جيم Jim أقل استثارة للحنق مما قد رسمها عليه في الأصل، كما أحدث كوبراد ضروباً من التصرف في ترتبب المادة تقديماً وتأخيراً، ومن ثم يمكننا افتراض أن الآثار التي أحدثتها معالجة مارلو Marlow في القصبة هي في الأصل ثمرة التخطيط المتعمد المؤلف. كما نتيين أن كونراد Conrad - وظف الشائعة، والأقوال السيارة للأخرين من الناس، وما جمعه بنفسه في كثير من المادة التي شكل منها روايته لورد جيم Lord Jim. إن حادث السفينة Panta قد نسج على غرار حادث جنوح مشابه من سفينة أخرى تسمى جدة Jeddah سمم يه كونراد مراراً وتكراراً عندما أيحر بنفسه إلى الشرق الأقصى. كما أن شخصية جيم Jim مستوحاة من شخصية رجل اسمه جيم لينجارد Jim Lingard كان كوبراد Conrad قد التقي به في بعض أسفاره واستثار اهتمامه يفرط زهوه وإعجابه بنفسه، وحيث إن

العديد من الحوادث التي وظفها كونراد Conrad في روايته ترجع إلى مصادر يمكن أن تكون غير جديرة بالثقة، وخضعت بلا شك للتعديلات المحكومة بنزعات العديد من الرواة وأهوائهم وما قد يتعصبون له ..؛ فلا يمكن أن نتقبل أن يكون كونراد Conrad قد وجدها أحق بأن تعكس تجربته في قصة جيم من خلال رؤية مارلو ... Marlow.

إن العديد من الروائيين المحدثين يعتقدون أنه إذا لم تكن ثمة حقيقة توافينا بغير تحريف، وإذا لم يكن بمقدور أحد أن يرى شخصاً آخر بموضوعية تامة؛ فإن الطرق التي تعرف بها الأحداث والشخوص المقدمة خلال رواياتهم يجب أن تعكس ذلك. ولأجل ذلك يتم الاعتماد على رواة من نوع ماراو Marlow، ويسبب منه تجرى التحولات في وجهات النظر.

لقد كان كونراد كذلك متوائماً مع مفارقات الحياة الإنسانية الساخرة، حيث يوجد العديد من الشباب المفعم بالثقة في النفس والمثالية شمأن اللورد جيم Lord Jim يغرقون أنفسهم في شراك أوهام الشجاعة والنبل. إن كونراد Conrad نفسه، هو شاب بولندى منفي، ذهب إلى البحر مدفوعاً بنزوة رومانسية، وانتهى به الأمر إلى إبراك الفروق بين الأحلام المحلقة والواقعية الحقة. إن تهكم الوعى قد يفصل ما بين شخصية الراوى وشخوص الناس الذين يصفهم، فعلى حين يرى جيم Jim نفسه يتصرف باعتباره أحد النبلاء أو أحد للعنبين. يراه ماراو Marlow يتصرف مثل طفل عنيد. وثمة مستوى آخر التهكم ينشأ من مغايرة رؤيتنا كــقراء لرؤية ماراو Marlow راوى القصة عندما نفهم من شخصية جيم Mil تلك

الجوانب التي يبدو ماراو Marlow ناسياً لها.

إن ضروب التعارض التي تبرز بين فهمنا للأحداث وسلوك الشخصية وفهم راوي القصة كما هو الشأن مع ماراو Marlow تشكل إحدى مزايا السرد بلسان إحدى شخصيات القصة بدلاً من روايتها بلسان المؤلف الضمني الشمولي العرفة، وعندما نعرف أن الراوي ليس متسلطاً، أو يقبق الملاحظة، أو مفرط التحامل بحيث بحول ذلك يون فهم ما يحيث على نحو تام؛ فإننا نستشعر نشوة استجلاء الأشياء لأنفسنا، ونجد أننا مضطرون لاتضاذ موقف القاضي والمحلف حتى نكون أقل سلبية وأكثر بقظة وتشككاً، وحتى نكون أهلاً . إلى حد ما . للمشاركة في جانب من الاختيار والتقييم الذي عادة ما يعده المؤلف لنا. وما إن ندرك أن ماراو Marlow ـ على سبيل المثال. يعالج بدهاء قصة اللورد جيم Lord Jim كي تحقلها تناسب مفاهيمه الخاصة؛ فإننا قد نميل إلى إعادة ترتيب القصبة من منظورنا العقلي، ونضم نماذجنا الخاصبة بعضباً إلى بعض، ونحشد أدلتنا الخاصة حول حالة جيم. ولما كان هذا من شأنه أن يقودنا إلى الاعتماد على أنفسنا فيما يتعلق بشخصيات الرواية؛ فإننا - بذلك - نكون مسهمين - على نحو ما فعلنا (لأسباب مغايرة نسيساً)، في قراءتنا لإنبرسون Hendrson في العمل الإيداعي، وهذا _ بالضبط _ هو ما بريد كثير من الروائيين منا أن نفعله ـ

إن وليم فسوكنر William Faulkner يقسدم لنا فسسى روايت Milliam Faulkner ، من خسلال كثرة مسن الروايات المختلفة عن طريق رواة لا يوثق بهم، قسمسة بطله تومسساس مسوتين Thomas Sutpen كي يدفعنا إلى إعادة تشكيل القصمة

بأنفسنا. إن قصة سوتين Sutpen التي يمكن أن تكون أقرب إلى حقيقة شخصيته ووقائع حياته الفعلية ربعا كانت هي التي يرويها شخص غريب تماماً لا يعرف سوتين مطلقاً، ولم تطأ قدمه أرض الجنوب حيث كان يعيش، والنقطة العصيبة في هذا الأمر هي أن رواياتنا قد تكون أكثر اتساقاً مع الحقيقة من روايات شاهد العيان.

وثمة سند أخر يدعم بقوة فكرة توظيف الشخصية راوياً القصة، يتمثل في أننا نشرع في معرفة الشخصية ذاتها إضافة إلى Lord Jim والشخوص الموصوفين. فمع نهاية رواية «لورد جيم» Marlow كنا مفهوماً قوياً لشخصية ماراو Marlow.. عقائده، مواقفه مواطن قوته ومواطن ضعفه. تماماً على نحو ما أدركنا من شخصية بطل القصة اللورد جيم نفسه. إنك لا تستطيع أن تستمع إلى صوت شخصية محددة على نحو متفرد مثل شخصية ماراو Marlow شخصية محددة على نحو متفرد مثل شخصية ماراو Marlow شخصية لأخرى من أجل التأثير الضاحك أو الساخر الذي يبرز من شخصية لأخرى من أجل التأثير الضاحك أو الساخر الذي يبرز من جراء ما ألفناه من أنماط تفكيرهم. وربما نلاحظ تخييلات أحد الشخصيات لما يفعله من شكل متناثر لشواريه المنمقة وابتسامته المرتسمة، ونظرته النافذة ومنديله المبروم المثبت في كمه بأنافة، وعندئذ ينتقل إلى وصف الفتاة التي يحاول أن يستلفتها أو يعطيها انطباعاً ما، فراحت تتفد شاربه للتدلى وأسنانه التالفة، ونظرته المنورية في تثييت منديل قنر إلى كمه.

وهناك أثر آخر لاستخدام شخصية من شخصيات القصة راوياً لها سرعان ما نلمسه، وهو صنعوية تكوين أحكام على الناس ويواعشهم، حتى حين نكون على علم بمحاولات ماراو Marlow إلى امتداد سرده القصة لاستقطابنا. اقد اكتشفنا أن جيم Jim رجل يصعب تصنيفه باكثر مما كنا نعتقد ذلك خلال قراءتنا الفصول الأربعة الأول. وجعلنا هذا أكثر وعياً بمدى قابليتنا التعرض للإيحاء.. بل بما هو أسوأ من ذلك وهو مدى ما نحتمل. بسبب مبادراتنا الذاتية وتقديراتنا الخاصة عندما نصدر أحكاماً تتعلق بأناس أخرين. قليل من القراء من ينكرون أنهم ميالون إلى التفكير في عجوز نقى ومتوقد مثل جيم Jim أكثر من ميلهم إلى التفكير في عجوز مخادع مضطرب الأنفاس ممتلئ الخدود مثل الريان الألماني. إننا مهيؤن لكل أنواع الإغراءات المقنعة التي تخفيها أهواؤنا وميولنا وقيمنا الأخلاقية.

إن كل كاتب يمتك حاسة خاصة يدرك بها الاتجاهات المسبقة التي يستصحبها أي قارئ أثناء قراءته لكتاب من الكتب. ولقد كانت استثارة هذه المواقف تشكل وظيفة الرواية لدى العديد من روائيي القرن التاسع عشر والقرن العشرين. ولم يكن كونراد Conrad هو الوحيد الذي يحرص على أن يعلم قراءه من خلال العقدة ـ التي هي في الحقيقة المستحيل القريب كيفية إصدار الحكم على أصدقائه أو في الحقيقة المستحيل القريب كيفية إصدار الحكم على أصدقائه أو عملية تسلية القراء والتلطف إزاء غضبتهم الأخلاقية أو ازدرائهم علية تسلية القراء والتلطف إزاء غضبتهم الأخلاقية أو ازدرائهم الاستحصية، وبعد ذلك فإن الروائي ـ مفعماً بنشوة الانتصار ـ يشد على أيدى القراء حتى ينتبهوا إلى أنهم قد تعرضوا إلى نوع من الاستغلال وخدعوا بمهارة ولطف حتى بلغوا من الحماقة ما ذهبوا معسب بعيداً فسي غيمرة الحماسة الأخلاقية إن تلاعب مثل هذا الكاتب هو ما يظهر جلياً في رواية فيلاممير

نابوكوف dimi Vladimir Nabokov لوليتا Lolita لوليتا

إن راوي لوايتا Lolita في منتصف العمر شاعر متواضم من شعراء الطبقة الثانية، يدعى هاميرت هاميرت -Humbert Hum bert، مدين بالقتل، بري في نفسه باعترافه أنه طفل مزعج، لديه ولم شديد بالفتيات الصغيرات اللائي تتراوح أعمارهن ما بين الثانية عشرة والرابعة عشرة، ويسميهن الحوريات الصغيرات، ومهمته الظاهرية المزعومة في رواية قصيته تتمثل في محاولة إقناعنا بمدى النشوة المعنوبة والحسبة التي بمنجه أناها جبه للحورية الصغيرة لوليتنا Lolita. ومعظم القراء، أيًّا كانت بوافعهم في المقام الأول لقراءة رواية لوليتا Lolita، يستشعرون سلفاً تحفظات أخلاقية كامنة ضد الاستغلال الجنسي من قبل رجل في منتصف العمر لفتاة مبخيرة، ولا يكاد ينتهي عدد غير قليل من القراء ـ يما فيهم بعض النقاد البارزين ـ من قراءة القصبة إلا مع إحسباس بالمرارة في جاوقهم، ويتساطون في تعجب: ما الذي بجعل رجلاً في مثل موهبة نابوكوف Nabokov بضيم وقته في تصوير تلك التخيلات الداعرة لمثل هذا العجوز القذر؛ يمتزج بذلك سخطهم الأخلاقي الهادئ الذي يبرز خلال تجرية القراءة. وثمة عند أكبر من القراء سنشعرون قبراً من إدراء مبادئهم نسبياً بأثر ذلك التحول الواضح الذي لحق هاميرت Humbert في منتصف الرواية عنيما تتغير نزعته الشيقية فيقول: ليكن الحب من أحل لولينا Lolita.

غير أن العند المذهل من القراء يخرج من قراءة الرواية معجباً بهامبرت Humbert، رغم أنه من الوارد أن مواقفهم الاخلاقية لم تتغير على نحو دائم؛ فإنهم مضطرون إلى تعليق فاعليتها بسبب

انتتانهم بشخصية هاميرت نفسه، وهذا نشبه إلى حد كبير _ تحولنا إلى التعاطف مع شخصية إنبرسون Henderson وإتخاذنا من انفسنا رفيقا له في مغامراته الموفقة، وإكن نابوكوف Nabakov يقمم هذا التحول على مواقفنا بحيلة تبيو أكثر مهارة: ذلك أنه بتوقع استجاباتنا فينابرنا بها وبحاكيها على سبيل السخرية والتهكم.. تماماً كما قد نشير نحن إلى شئ من الكراهية لطريقة هاميرت النمقة في الكتاب بقول هاميرت Humbert: «بمكتك دائماً أن تأخذ القاتل بعن الاعتبار من أجل الأسلوب النثري الخيالي» ويعد الأمر نفسه حقيقة فعلية فيميا يتعلق يسلوك هاميرت Humbert ويعي تحوله المفترض أشبه بربته الخفية جداً، كما لو كان الكاتب بتوقع منا أن نبرك الراد من خلالها. كما يمثل نموذج قصته خطوة شبيدة الشب برواية نوستويفسكي Dostoyevsky الجريمة والعقاب Crime and Punishment، حيث نستيين فيه كل خصائص الكتابة عند بوستويفسكي، وعلى نحو مشابه،، إذا كان لدينا الليل إلى عمل تطيلات نفسية غير تخصصية للشخصيات الأدبية؛ فسوف نجد أن جميع الأنماط الفرويدية قبد غيرست بالفيعل في الرواية لأجل استخدامنا، إن هامبرت يحكي - أنه أنهى بنفسه قراءة تحليل نفسي لتاريخ بعض الحالات، وأصبح أستاذاً ماهراً في تقليد الأعراض التي يعانون منها.

ولعل مما يعد أكثر إحباطاً هو أن موقفنا الأخلاقي. نحن القراء كان موضع تهكم خلال التصدير الساخر الذي كتبه منابوكوف، قائلاً: «لا شك أن «هامبرت» Humbert فظيم، بني.. إنه مثال جلى للجذاء الأخلاقي، إنه مزيج من الوحشية والهزل يكشف

عن أعلى درجات البؤس، ولكنه ليس باعثاً على شئ من الجاذبية، فهو يخضع لنزواته بشكل أخرق. معظم آرائه التي يلقها ـ عرضاً، على الناس وشاهد هذه البلاة آراء سخيفة. كما أن أمانة اعترافه بننويه لم تبرئه من تلك الننوب، لأنها كانت أمانة قهرية بدافع حالة من الياس التام، ولقد بلغت ننويه في جرمها حداً يصل إلى مكائد الشيطان.

إن هذا التصدير الذي كتب بأكمله في ظل هذه النفيمة المتصناقة الملة المتعالية، والندى فيهم فصيواه بكتبور جون راي. John Ray Jrph مريما كان (سيتاذاً حامعياً في مكان ما «ينبئنا عما يمكن أن نراه في الرواية، هـــل بمـكن أن نركن إلى هذا الرأي؟ هيل بميكن أن نسيريد ليستاطة لخسواطري، جـون راي Jon Ray الطنانة المحدودة الرؤية في الأخلاق، وهذا ما راح «بابوكوف» بجسده في سخرية على نصو متقن؟. إننا أو نظرنا في الأمر نظرة فاحصة على نحو كاف؛ فسوف نجد من الوارد أن كل اتجاه، وكل تفسير أدبي أو أخلاقي أو نفسي، أو اجتماعي بمكن أن نقدمه لهذه الرواية قد سبق طرحه من خلالها، ووضع على أفواه الحمقي، أو على لسان «هاميرت» نفسه، ونحن نستنتج من ذلك أنه او لم يجعلنا نبدو في مدورة الحمقي؛ لكان من الواجب أن تظل مواقفناء المحيدة سلفاً في الرواية، يعيدة عن متناول أبيينا، ويعد نمط المماكاة الساخرة التي يستخدمها نابوكوف Nabokov ويعض الكتاب الماصرين الأخرين مثل جون بارت John Barth حيلة أخرى من حيل المناورة التي يعتمد عليها الكتاب كي تمنعنا من الركود المريح إلى افتراضاتنا. كما أن من شأتها أن تجعلنا حتماً

أكثر يقظة .. قراء حذرين يترددون في إصدار الأحكام المتسرعة، ويتوجب علينا عندنذ أن تتحسس طريقنا على السطح الأملس لتك المحاكاة الساخرة كي نحتفظ بتوازننا، وبتعلم الدخول في عمليات استنباط وتشكيل قيم جديدة.

ولعل المرزة الأخيرة لرؤية الحياة في إحدى الروايات من خلال عيسات الشخصية المحرفة تتمثّل في زيادة سورة الخبال الذي نعايشه في عالم الرواية، ونعيش التجرية من خلاله كما أو كنا في الحياة الفعلية. كما أننا لا نواجه الراوي غير المشخص العارف بكل شئ يقف بيننا وبين التفاعل مع شخصيات الرواية. لقد مارس الروائي الأمريكي هنري جيمس Henry James في أواخر القرن التاسم عشر تأثثراً فعالاً في إحداث ذلك التحول الجديث من المؤلف الضمني باعتباره الراوي العارف يكل شئ إلى الراوي الذي هو أحد شخصيات القصة؛ حيث وقف في مواجهة القص بلسان الرواة الضمنيين الثرثارين النين كانوا يهيمنون على معظم روايات العصر الفكتوري، والذين كانوا غالباً ما بيدأون حديثهم إلينا بعبارة «عزيزي القارئ، كي ينصحونا بألا نقلق على البطلة.. «إنها أن تتزوج من هذا الوغد مطلقاً». ويؤكد جسمس H. James بإصبرار أنه لا بمكن أن بوجد هناك خيال قوى في الحياة مادام بديل المؤلف دائم المقاطعة للسياق، حريصاً يوماً على أن يذكرنا أن هذا أولاً وأخراً ليس سوى قصة مكتوية. خذ _ مثلاً _ مشهد -William Makepeace Thacke ray : تحية الوداع لبطلته الصغيرة الحمقاء أميليا Amelia في روايته مدار الفرور ، Vanity Fair هيث نتواري عنه من المشهد وتأرى هي في توبد واستكانة إلى صدر زوجها الذي بيدو قوى

البنيان قائلة: «عد إلى نضارتك وعطائك ثانية.. خننى إلى كنفك الحانى قليلاً.. طوق الشجرة العجوز اليابسة التى تتعلق بك».

ومع ذلك، ورغم أننا نعلم أن هناك ميزات واضحة لاستخدام الشخصية راوياً للقصة؛ فلا ينبغى أن نكون مفرطى العجلة في الرفض حتى للأعمال التي يبدو ـ بوضوح ـ انتماؤها للتكنيك القديم، وهو الاعتماد كلية على الراوي المتطفل كما هو الشأن في الرواية الفيكتورية؛ ذلك أن شخصيات معدودة في القصة. بالنسبة للكثيرين منا، هي التي تبلغ حداً من الإشراق والبهجة يجعلها جبيرة بأن نركن إليها ونسعد بسماعها، مثل الراوي العارف بكل شئ الذي اختاره ثاكري Thackery لوايته ددار الفرور، بكل شئ الذي اختاره ثاكري Vamity Fair لوياته مراوغات الشخصية الروائية بمجرد ضربة قلم إن الإنصات إلى مراوي ثاكري، Thackery Narrator يشبه الاستمتاع بساعة داروي أعظم رواة القرن.

ولا شك أن هناك أشياء طيبة يمكن أن تقال في حق المؤلف الضمنى المقحم الذي يتولى رواية القصة منها أنه ليس ثمة حدود لرؤية الحدث أو معرفة الشخصيات كتلك الحدود المسحوية التي تظهر عند استخدام الشخصية راوياً للقصة. إن راوي ثاكرى Thackery Narrator يتحدث مسئلهماً آماد خبرته التي لا نملكها. وأكثر من ذلك أنه ربما استطاع أن يجسد بعض استجاباتنا الوجدانية لشخصيته على نحو أكثر حدة، وأقرب كثيراً إلى نبض الحياة مما قد نستطيعه نحن.

لم يحدث كذلك أننا، ونحن نخوض فى قراءة العديدة من روايات القرن التاسع عشر أن استشعرنا الشك أو اختلط علينا أمر قيمة ما نصدر من الأحكام التى تتعلق بعالم الرواية. ربما تنامى لدينا قدر من القلق حول الشخصيات وربما استجبنا لبعض الأمال الزائفة. إن قراء القرن التاسع عشر كانوا يميلون إلى اعتبار الرواة فى رواياتهم مرشدين ورفاقاً مقبولين على امتداد خبراتهم فى القراءة الطويلة للتنوعة؛ فلقد كانت الرواية فى الأعم الأغلب تقع فى ثلاثة مجلدات، وتشمل العديد من الشخصيات. وتغطى رقعة كبيرة من الحياة التى خاضتها أجيال متعددة. ومن نواعى الشك أن يكون المراء أقل اندماجاً فى رواية لا يفتأ راويها يذكرنا أننا نسمع قصة. منه يكون الإطار الخيالى التجربة المباشرة هو السائد على نحو مقن.

وفيما يتعلق بتكثيف التجرية، فإنه من النادر أن توجد سيطرة أشد من سيطرة المؤلف الضمنى حيث يتوجه الراوى بالحديث إلينا مباشرة. لنستمم إلى المؤلف الضمنى عند ديكنزDickens حيث يتحدث في روايته البيت الكثيب Bleak House عن حى الفقراء المهل لـ Tom All Alone فيقول:

مع بيوت تبدو على كل جانب، واولا الرائحة الكريهة المنبعثة من ذلك الممر الصغير في تلك الساحة ما انتبهنا لوجود تلك البوابة الحديدية، ويكل نذالة الحياة التي تشرف على الموت، ويكل سموم الموت التي يمكن أن توجد في حدث ملتبس بالحياة.. هنا يذلون أخانا العزيز الذي يوجد على بعد خطوة أو خطوتين.. هنا يزرعونه في الفساد، إنه لدليل مخز يبقى للأجيال

القادمة. كيف أمكن للحضارة والبريرية أن يتعايشا معاً على ظهر هذه الجزيرة الوقحة؟

أيها الليل أقبل.. أيتها الظلمات أسرعى، فلن يتاح لكما أن تأتيا معاً بأسرع مما يتاح لكما هنا. ولن تتمكنا من طول المكوث فى مكان قدر ما تستطيعان ذلك فى هذا المكان.. تعالى أيتها الأضواء الشاردة إلى نوافذ هذه البيوت القبيحة.. وأنتم يا من أحدثتم كل تلك الشرور هناك.. افعلوا ما استطعتم.. على الأقل من خلال هذا المشهد المفزع الذي يعترض هناك.. أقبل يا لهيب الغاز وأحرق هذه الكابة الجاثمة على تلك البوابة التي يرسب عليها الهواء المسموم دهانه السحرى قذر الملمس. إنه لشئ بديع أن نتوقف على كل من يمر من هنا وندعوه قائلاً: انظر هناه.

على أية حال.. لقد فرض هذا الراوى فرضاً، وراح يمارس نور المقحم كرهاً حتى بدا كمن يمسك بمعقد أعناقنا ويهزنا ببلاغته الغاضبة. ليس ثمة نقص فى التشخيص الدرامى أو المباشرة فى هذا، فهو ليس أحد شخوص الرواية، ولا رجلاً يمكننا رؤيته. ولكننا نعلم أنه هناك يفترض أن معه كثرة من نوعية القارئ الذى يقرأ هذا النمط لما يزيد عن قرن من الزمان قبل أن يتحول إلى روايات ديكنز،

لم يكن هناك وقتئذ طريقة أفضل لقص القصة، ولم تعرف أنماط التمرس بمناهج قص القصة مطلقاً قبل ما يعرف باسم الظاهرة الجمسية (*) Jamesian Phenomenon ولعل أول رواية إنجليزية حكيت من خلال مجموعة من الرسائل هي رواية باميلا amela للكاتب Samuel Richardson ولم يكن يعول عليها كثيراً من قبل الرواة بلسان الشخصية. ورغم الاعتراض على براحها، كانت خطوة

من الاثارة غير المكتملة أن نمط المجاكاة الساخرة التي رأيناها عيد نابوكوف Nabokov في روايته لــوايتا Lolita هو الذي استخدم في روايــة لـــورانس ســتــيـرن L.Stern تريســتــرام شــاندي Trhstram Shandy التي تعد رواية القرن الثامن عشر. إن الرواة «الذين لا يوثق يهم» كانوا كثيراً ما يستخيمون في روايات القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.. قصص الأشباح على سبيل المثال كانت تحكي بلسان العجائز وعوام أهل الريف الذين يؤمنون بالذرافات، ومن الوارد جياً أنهم كانوا بضتلقون يعض الأشياء وبيالغون فيها لما تحقق من إثارة الرعب. ولقد كان ما أعطوه لنا من أحاديث يشق طريقه بقوة خلال الأجيال المتتابعة، أو ينتقل من راو إلى أخر مصحوباً بقدر من التغير أو الإضافات الطفيفة والقيد لاحظنا عند مناقشتنا للرواية مرتفعيات ويزرنج Wuthering Heighs في الفصل الثاني أن رواتها كانوا غير متعاطفين إلى حد كبير مع ما حدث بين هيتشكلفHeathcliff وكاثرين Catherine ولقيد كنان رواة القيصية اثنين من الثيرثارين العجائز، غير أن هذا النمط من السرد الذي لا يطمئن إليه في الروايات المبكرة كان يقهم على نصو مختلف عما هو عند كوبراد Conrad وبابكوفNabokov أما اتباع التقاليد الخامية بقصص الأشباح وحكايات القوى الخارقة ونوى الطبائع المتفردة فهو إيحاء بأن الأحداث الموصوفة لم تحدث مطلقاً، وغير محتملة إلى أبعد حد. أما سيرة اورد جيم L.Jim المضطربة.. بل وحتى نزوات هاميرت Humbert الداعرة فتعد محتملة. لقد اقترحهما الروائي ليكونا حقيقة محتملة وليسا خرافة بأي حال من الأحوال، ومن ثم فإن هدف راو منثل «كونراد» أو «نابكوف» هو أن يجعلنا يقظين لإمكان التحريف والتلاعب في تفسير الحقيقة وأحداث الواقع، وغايته من وراء ذلك أن يشغلنا بعملية اختيار الأحكام التي لاحظنا أنها إحدى ميزات تقديم الرواة الذين لا يوثق بهم رواة للقصة.

إن الاهتمام الحديث بالسرد من خلال الشخصية يقع بنفس الدرجة من القوة التي يقع بها تطور آخر متعلق بتقديم القصة، نعني ذلك التطور المتبسئل في التنجيريب الخياص بوجيهية النظر Experimention in the point of view التي يرى من خيلالها الراوي أحداث القصة، ومن المهم أن نفهم الفرق بين وجهة النظر Point of view والراوي Narrator ، فالراوي هو الشخص الذي يروى لنا القصة، أما وجهة النظر فهي ذلك الموقم المتخير قصداً بحيث بمكن رؤية أحداث القصة من خلاله. إن مارلو Marlow على سبيل المثال – بروى علينا مغامرات جيم Jim، ولكنه لم يكن براها كما كان جيم نفسه براها.. إنه ـ على كل حال ـ لم يكن داخل عقل جيم Jim وإذا لا يستطيم أن يعطينا الانطباع الخاص بما كان عليه جيم Jim في اللحظة التي وقع فيها ـ كما يقول ـ الذعر على ظهر السفينة Panta كما أنه لم يكن ينظر من فوق كتفي جيم عندما حيثت تلك الأحداث، أو يرقب تلك الأحداث مراقبة أحد شهود العيان الذين كانوا على مسرحها في ذلك الوقت ومن ثم فإن وجهة نظر مارلو ليست هي وجهة نظر جيم، ولا هي كذلك وجهة نظر ذلك الشاهد الذي افترضنا وجوده في الشهد ينظر من فوق كتفي جيم. ولو أن مبارلوMarlow كيان على ظهير السيفينةPanta ، أو كيان بإمكانه أن يقرأ أفكار جيم أنذاك، فلريما كان ـ إلى حد كبير جداً ـ أقل حماسة وانتقاداً اسلوك جيم. ولو أنه عاش حالة الذعر التى عاشها جيم؛ لاعتقد - كما تصور جيم - أن السفينة تغرق، وأصابه من التوبّر والاضطراب ما لا يستطيع معه أن يقدر جميع الأبعاد الأخلاقية المحدقة به إننا نعرف نتائج الاختلاف في الموقف جيداً، فلطالما قلنا لمن هو خارج نطاق الأحداث عبارة: «لو أنك كنت موجوداً هنا الشعرت بالأمر على نحو مختلف». أو بعبارة أخري «لو أنك رأيت الأمر على نحو م أيته أنا، فلسوف تفكر بصورة أخرى».

لقد كان جوستاف فلوبير Gustave Flauberr)، وهو أحد الروائيين القرنسيين البارزين خلال القرن التاسم عشراء على نحواما لاحظنا في الفصل الثاني ـ في مقدمة هؤلاء الذين يريبون أن تكون الرواية أفضل فنيأ عن طريق إيجاد نوع من المباشيرة والقوة التي تبدو أن المرء لا تدركها إلا في الشخر، كما كان «فلوبير» ذا يور فعال في تشكيل هذين النوعين من أنواع الرواية في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.. وهما الرواية النفسية والرواية الرمزية، وفي هذين النوعين بكون الاهتميام منصرفياً إلى تجربة الأحداث كأن يكون الإسهام الفردى المشارك في الصالة الكائنة هو محور العمل، أو تتبع ما يدور من حركة داخل عقل إحدى الشخصيات، وحتى يتم إنجاز هذه الأهداف، وحتى يمكن إعطاء القراء إحساساً قوباً بالواقعية عن طريق جعلهم ألصق بالتجرية البرامية في رواياته؛ بدأ فلويير Foluber - بوعسي وقنصد -يجرب إجراء تغييرات في وجهة النظر. إن عمله العظيم مدام يوفاري Madam Bovary يروى يكامله بلسان الراوي العارف بكل شيُّ / المؤلف الضمني، ولكن وجهة النظر تتفاوت على نحو ملحوظ بسبب شئ واحد هو كيفية رؤية الأحداث. ويمكننا – على نحو تقريبي ـ تصور هذا التغير إذا وضعنا في الاعتبار استخدام الزوايا المختلفة للكاميرا أثناء تصوير أحد الأفلام السينمائية وقد يحدث أحياناً أن تعطينا الكاميرا رؤية محبودة. وحينما ننظر من خلال تلك الكاميرا، على شئ معين: فإنه يتراعى لنا كما أو كنا نراه بعيون شخص آخر، ومن ثم فإن أي نشاط بصرى يتعلق بمشاهدتنا ينطلق أساساً من خالال عيون ذلك الشخص. وفي رواية «فلوبير» استخدمت مثل هذه الوجهة من النظر عندما كانت «إما بوفاري» الذي كانت تقم خلاله في حب رجل آخر:

«التفتت.. «تشارلز» كان هناك، كانت قبعته ساقطة على حاجبيه وكانت شفتاه الغليظتان ترتعشان؛ مما أضفى على وجهه مسحة من غباء ظهره بالذات، ظهره الساكن كان مثيراً لسخط من ينظر إليه، ولقد رأت هى كل تفاهته مائلة هناك.. داخل معطفه».

بالطبع.. يبرز هنا شئ ما أكثر تعقيداً من أمر زاوية الكاميرا. إننا نشارك «إما» انطباعاتها حول تشارلز لحظة تشكلها داخل عقلها. إن وجهة نظر الرواية تجسد مشاعرها وأفكارها في الحظة التي تراه فيها.. فضلاً عن أنها تنبئنا بما تراه في أيضاً. وبالإضافة إلى ذلك، فإننا نشهد «تطور» هذا الانطباع. لم يحدث مطلقاً أن تصورت إما تشارلز بهذه الطريقة، وعلى هذا النحو الذي تقطه في هذه اللحظة، ولم يحدث أن ظهر لنا اشمئزازها من زوجها، أو تغيرها المفاجئ تجاهه من قبل على هذا النحو. وكذلك برزت لنا مسببات هذا التحول. إن تتابع الانطباعات والأفكار يتضع على مسببات هذا التحول. إن تتابع الانطباعات والأفكار يتضع على

مرأى منا: إنها تلتفت، ترى تشاراز، ترى القبعة، الشفاة الغليظة، تتأمل مدى غياء نظرته، ترى ظهره، يستثير سكون هذا الظهر سخطها، وعندند تدرك كل ابتذاله (تفاهته) «بارزة هناك إلى حد بعيد». لقد شاهدنا التشخيص الدرامي لتطور الموقف وثباته.

يمكن - بناء على ذلك - أن تعطينا وجهة النظر في القصة لا مجرد الإحساس بالتواجد على نحو ما تقدم عدسة كاميرا محددة هناك، بل تمنحنا ما لا تستطيع الكاميرا إعطاءه، وهو السياق المتتابع للأفكار والعواطف في المشاهد المعروضة. وعلى نحو مشابه يمكن للصورة المتحركة أن تعطينا لقطة بانورامية - متعددة المشاهد ناوية واسعة، فعلى سبيل المثال بمكننا أن نرى شاحنات تتحرك فوق طريق طويل ممتد لإحدى قرى الريف. إن فلوبير Flouberr يفعل هذا أيضاً من خلال إقناعنا بوجهة نظر المراقب العارف بكل شئ الذي يستطيع رؤية كل شئ. غير أن وجهة نظر الرواية هنا أيضاً ليست مجرد زاوية للرؤية.. إنها كيفية المعرفة. يبدأ فلوبير Flouberr السرد في الجزء الثاني من روايته لا بمجرد مسح فلوبير تتالي يتخلل جنبات الريف كي يمننا بصورة للقرية الجديدة التي تعتزم إما Emma الريف الماضي.. يقول:

ما إن يغادر المرء السطريق السرئيسي المؤدي إلى «بواسير» Les Leux من الجهة Boissiere حتى يصل إلى مرتفعات «ليكس» Les Leux من الجهة التي يظهر الوادي منها في المنظر والنهر الذي يجرى خلاله فيقسم المنطلقة إلى إقليمين منفصلين تماماً.. مراع على اليسار وأراض محدوثة على اليمين. وحتى سنة ١٨٣٥ لم يكن هناك طريق محد

للوصول إلى يونفيلYonville ولكن تقريباً منذ ذلك التاريخ تم شق طريق فرعى.. استخدمه الحونيون بين حين وآخر في طريقهم إلى فلاندرزFlanders وظلت يونفيل اباي Flanders ثابتة رغم «مخرجها الجديد» ويدلاً من أن يجد أهلها في إصلاح التربة.. أصروا على الاحتفاظ بأراضي المراعى على الرغم من أن ذلك يبخس قيمة هذه الأراضى، ويقيت القرية الكسول تنمو من جهة السهل الذي يتسع بصورة طبيعية على ضفاف النهر.

إن وجهة نظر الراوى العارف بكل شئ هنا هى التى تؤكد أنه عارف بكل شئ، وأنه مهياً لأن يعرف كل ما له أهمية فى عالم الرواية؛ لأنه يستطيع أن يعلق على تاريخ المنطقة، كما يستطيع أن يقدم لنا أحكاماً مناسبة عن شئون القرية، فماضيها، على سبيل المثال، هو الذى أدى إلى نقص خصوبة أراضيها.

إن وجهة نظر الراوى العارف بكل شئ تعد أكثر شيوعاً في القصة منذ وقت مبكر. وله قد كسان الرواة السذين تابعوا فلويير Flouberr وخاصة هنرى جيمس Henry James وخاصة هنرى وقدرة وجهة النظر المحدودة على فورية بطاقات التشخيص الدرامى وقدرة وجهة النظر المحدودة على فورية التواصل المباشر. إن غياب وجهة نظر الراوى العارف بكل شئ لا يجعل التجربة الإنسانية أكثر مصداقية وأقرب إلى الواقع فحسب. بل إنه يعين المثل الجمالية والقيم الفنية على جنب المشاهد إلى أعماق الحدث والمناخ العاطفى السائد في الرواية. إن الناقد الأدبى بيرس لوبوك Percy Lubbock، الذي ندين له جميعاً بالجانب الأكبر من فهمنا لطبيعة وجهة النظر، يحاول أن يبرهن على أن الراوى حين ينتحى جانباً، ويقف منفصلاً عن الحدث، محيطاً به كل

الإحامة؛ فإن عمل العقل والحس يذهب بعيداً حيث يوجد في مخطط معزول وزمن منفصل تماماً وبيئة مغايرة لذلك العالم الموصوف. هذا هو ما يحدث عندما يكون الراوى هو أحد الشخصيات؛ فشخصية مارلو Marlow تتكشف في زمن وظروف تنفصل بصفة عامة عن تلك التي وقعت فيها أحداث جيم. وهذا الانفصال يمكن أن يقع كذلك عندما يكون الراوى رجالاً مثل بيب Pip في رواية «التوقعات العظيمة» والمحروة ألى تقتضينا الحكمة أن من نقطة متخيرة في مرحلة بلوغه، ورغم ذلك تقتضينا الحكمة أن نظل واعين بكون مثل تلك الطريقة القديمة في تقديم القصة ليست بالضرورة أقل قيمة من هذه الطريقة الحديثة، أو أنها أكثر وجهات النظر فورية وجلاء، فالمفترض في الفن، رغم كل شيء أن ينظم التجربة ويصوغها في إطار درامي.

لقد كانت حنكة هنرى جيمس (١٢) Henry James في معالجة أمر وجهة النظر وراء إتاحة الفرصة واسعة لإمكان تحقق الإثارة والقوة والبراعة في تتبع التجرية القصصية من خلال إبراك الشخصية. ففي قصة جيمس James القصيرة: «الحركن البهيج» The Jolly ففي قصة جيمس James القصيرة: «الحركن البهيج» Corner نجد أنفسنا مشغولين تماماً بوجهة نظر الشخصية التي نشاركها حيرتها بين ما هو حقيقي وما هو خيالي. إننا نستغرق معه خلال تركيزه على نقطة معينة، وتتجمد لرعبه، ويمكن لمثال موجز من قصته تلك أن يكشف كيف يحدث هذا؛ فشخصية «سبنسر بريدون» قصته تلل أن يكشف كيف يحدث هذا؛ فشخصية «سبنسر بريدون» بعد أن قضي معظم حياته في أوربا، ليتصرف خلال أجازته الطويلة في بعض أملاك الأسرة بما في ذلك المنزل الذي تربي فيه وينتاب

القلق «يريدون» Brydon مشأن إمكانات الحياة التي سيواحهها اذا ما يقي في عمله في تيويورك بدلاً من السفر خارجها، وفي ساعة متأخرة من الليل راح برينون Brydon يجوس خلال بنته القيم؛ بحثاً عن «شبح» ذلك الرجل الذي يحتمل أن يكون هو. وخلال عملية بارعة من الإيجاء النفسي يصبح بريبون Brydon مقتنعاً بأن ذاته الأخرى المحتملة سوف تكون لرجل فاسد الذمة، أناني، جلف، ورغم ذاك لابد من العثور عليها، وجيئما كان بتأمل البيت الخالي في إحدى اللبالي راح ينمي الانطباع المحبود بأن شبح ذاته الأخرى موجود معه في البيت: فالأبواب تفتح وقد كان متأكداً من أنه أغلقها. وبتنهار أعصابه، وفي نوبة من نوبات الرعب الذي لا يحتمل.. بهرول على درجات السلم ويهيط إلى الصالة، ولكنه بتوقف قليلاً عندما يهيأ له أنه برى شخصاً ما في ضوء الصالة الخافت. ويصف المؤلف الضمني انطباعات برينون Brydon من وجهة نظر برينون نفسه إذ يقول بدا الأمر كما أو أن شبئاً ما يوجز داخل (الصالة) يحتمي بالغموض والالتباس، ويتوافق حجمه مع حجم السطح المعتم خلف الياب ذي الألواح الملوبة الذي كان يشكل العائق الأخير أمام هروبه؛ حيث كان المفتاح في جيبه. إن الغموض يتحداه حتى حين كان بحيق بقوة. لقد أثر عليه بطريقة حجيت عنه الرؤية وهزت بقينه الدرجة أنه يترنح الحظة في خطوه.. ثم ترك نفسه بعدها يمشي وهو يحس أن شيئياً ما كان هنا ويموف بقائله في النهاية، بلمسه.. يأخذه،، يعرفه،، شيُّ ما غير طبيعي بالمرة.، مرعب، لقد كان الظل الناقص.. الكثيف والمعتم هو شاشة العرض الفعلية لذلك الشاخص المتوهم..

لا شك أنك لاحظت كيف صباغ جيمس James هذه الفقرة بعناية إلى درجة أن بدا من السهل أن ندخل إلى محاولة تفسير ذلك الشيئ الذي لم يكن له وجود إلا في خيال «بريبون» Brydon بيدا كما لو كان هناك شبع؛ ما »، «تحدام الغموض». «ترك نفسه يمشي وهو بحس أنه كان هنا في النهاية شيئ ماه. إن هذه الحيل ريما كانت مفاتيح اللغن.. لقد اخترعها «بريدون» Brydon من خلال نظرة التوجس إلى ذلك الشكل الناتج عن الظلال، وريما كان هذا الشكل هو انعكاس شخصه هو على الزجاج القريب من البياب، أو وليد الخداع الضوئي، فراح يقدمه لقوى إيصائه الذاتي: تاركاً «نفسه يمشيء ومع ذلك شـاركتاه ـ في ذلك الوقت ـ وجــهـة نظره طيلة ارتباطنا به خلال تجربة غلبة الوهم برؤية ذلك الشكل، لقد كنا نبحث عن ذلك الشئ كيميا كيان هو يبيجث عنه تمامياً. وعندميا كنا نقرأ استشعرنا المل إلى سرعة الانتهاء من تلك العبارات المحددة الدقيقة (بدا كما لو كان.. إلخ) لأننا كنا نتلهف ارؤية ما كان براه. إن الظواهر النفسية جذابة ومرعبة شأنها في ذلك شأن الظواهر الحسمية تمامأن

يرسم «بريدون» Brydon مالامح الشخص الموهوم بحيث يكون رجلاً في مثل عمره، يقف واضعاً يديه على وجهه كما او كان يستشعر العار من البشاعة والفساد اللذين سوف يكشف عنهما وجهه، ولكن «بريدون» Brydon محكوم بحب استطلاع مخيف... الأيدى تتحرك من فوق الوجه وتنفتح... تسقط ويتكشف الشخص ليبد وكثر بشاعة مما يمكن أن يتصوره بريدون Brydon، فينتفض واقفاً من أثر الصدمة لأن هذا لا يمكن أن يكون ذاته البديلة بأي حال من الأحوال.. إنه يضطرب جسمياً ويصبح التهديد أقوى...

لقد باغته الآن أقرب فأقرب، تماماً مثل ثلك الصور الخيالية المتضخمة التي يرسمها فانوس الطفولة السحري للغريب أبا كان ذلك الغريب.. شرير، قبيح، وقح، سوقي، فهو يتقدم للعنوان وقد عرف من نفسه أنه سوف ينسحب ويتراجع. وعندئذ بواصل الضغط يقوة، ويصباب بأثر من قوة صيمته، وسيقط مرتداً على عقبه بلهث متقداً بأنفاس حارة ورغبة عارمة في حياة أطول وأعرض من تلك المساة بالفعل، وغضيه الشخصية التي كانت قبل انهبارها شخصيته.. لقد شعر أن دائرة الرؤية كلها تتحول إلى ظلمة، وأن أقدامه بالذات. تولِّي بعيداً .. دارت رأسيه، إنه بمضي يعيداً .. لقد مضى بالفعل، حتى في هذه الفقرة ـ على نحو ما نرى ـ لا يمكننا أن نتأكد مما إذا كان «برييون» Brydon تخيل كل شيء أو أنه قد رأي و بالفعل و شخصاً أو شبحاً. قد لا يكون ذلك مهماً؛ لأن عملية التشخيص هي ـ في المقام الأول ـ عملية نفسية. إن جيمس James أمن بأن مغامرات العقل قادرة على أن تنتج من التوبر والإثارة ما تنتجه المغامرات الحسيبة والاحتماعية تماماً.. وجاء أسلوبه جيبراً بامتلاك ناصبة التشخيص في التجربة النفسية للفرد، على حين يحافظ على قدر كاف من الهيمنة التي تنشأ عن النزوات والأهواء والتخيلات وضروب الرعب النفسي التي تشرها الرؤية الذائية.

تم جاء الروائيون المحدثون من أمثال جيمس جويس . W.Faulkner وويليام فوكتر M.Proust ومارسيل بروست V.Woolf وويليام فوكتر James إلى ما هو أبعد في تجريب وجهات النظر التي تعكس ـ بإخلاص أشد ـ فاعلية عمل العقل الإنساني.. متأثرين في ذلك ـ على نحو غير مباشر _

بنتائج واكتشافات علم النفس الحديث، ويكتابات بعض الفارسة من أمثال هنرى برجسونHenri Bergson والأمريكي ويليام جيمس Henri Bergson الذي أوضح أن الوعي الإنساني يتدفق في تيار لا ينتهي مطلقاً. وهذاالتيار ليس ملتحماً أو مترابطاً أو منظماً على نحو ما قرر جيمس James. لقد وجنوا مصدراً للتشخيص الدرامي، أو على الأقل، إغراء أقوي بالطرق التي يغير العقل بها مساره من موضوع إلى آخر، ومن الماضي إلى الحاضر، ومن الخيال إلى الواقع الخارجي. لقد أصبح معوضوع، رواياتهم ومن الخيال إلى الواقع الخارجي. لقد أصبح معوضوع، رواياتهم على نحو ما سبق أن ناقشناه (١٢) عبد النظر أيضاً ليكشفوا لنا ما أصبحنا نحن جميعاً واعين به كذلك، وهو أن نظرة كل فرد إلى الواقع تتداخل على نحو معقد مع الطباع والهواجس وبرجات الإحساس والنزوات الشخصية.

إن نتائج هذه التجارب تنحض قضايانا الخاصة بتغير الشخصية ومنهم الأحداث القصصية. في رواية جويس Joyes التي سمي Portrait of the Artist as a young «صورة الفنان شابا نظل على عالم طفل صغير يرى Moocow ينحدر عبر الطريق ليقابل «الطفل النيقاوي» Nicens (الصغير المسمى «الصغير توكو» "Tuckoo" وفي رواية عوليس Ulysses الشبقية في حي العنان لتخيلات ليوبولد بلوم Eepold Bloom الشبقية في حي الخصوء الأحصر The Read Light في ببان VerginiaWoolf وفي رواية الأصواج Waves نحوس خلال النسيج المتشابك لسنة عقول مختلفة وهي تفكر في

وقائع وأحداث واحدة، وفي رواية فوكنر Faulkner الصوت والغضب The Sound and fury نتلمس طريقنا خلال الأفكار المختلطة للأبله Benjy الذي كان إحساسه بحركة الزمن معطلاً تماماً، كما كان فهمه للأحداث لا يستند إلى منطق العقل بالمرة. ورغم ما نفتقده من سهولة القراءة والثقة في أحداث تلك الروايات: فإننا نكتسب رؤية نافذة خلال عقول إنسانية أخرى، وإدراكاً بحساسية الأشياء ولونها. إننا نغدو أقرب إلى مزج الأحاسيس والذكريات وبواعث اللاشعور والتداعيات الذاتية التي تصنع سياق الفكر عند كل فرد. إننا نكتشف عمل الفن الذي هو عمل العقل وعلى نحو ما يجب أن نكون مع شخصيات الرواة هي روايتي لورد جيم الرواية. فإن مهمتنا القادمة هي أن ننظر بالتحديد في أناس تلك الوالم القصصية وأساليب التشخيص المستخدمة في تقديمهم.



الفصل الخامس الشخصيات الروائية

لقد دافعت من قبل، خلال الفصل الأول، عن فكرة كون الأدب ذا قيمة خاصة تكاد تتقوق على سائر المعارف الأخرى؛ لأنه يقدم الأفكار في سياق إنساني، وفي الفصل الثاني صنفت أصناف الرواية على أساس من نوع المعلومات التي نستقيها عن البشر في تلك الروايات: ودافع الشخصيات.. بيئاتهم الاجتماعية وأحوال الحياة التي تجسدها تلك الشخصيات. وفي الفصل الثالث ذهبت إلى ما نتوقعه ونرجوه مما يمكن أن يصدر عن بعض الشخصيات الرئيسية في الروايات يشكل أحد أسس بناء هذا الجنس الأدبى، وحاولت. في الفصل السابق على هذا الفصل ـ أن أبين ما الذي يحدث عندما نضطر إلى فهم أحداث بعض الروايات من منظور شخص آخر، ومن الواضح أن كل ما نخوض فيه من أمر الرواية يتصل بقهمنا للبشر فيها.

إن غاية الرواية، باعتبارها تعبيراً فنيا، هي تجسيد الحياة الإنسانية على نحو أعمق وأخصب، على حين أن بعض ضروب التعبير الفني الأخرى تتجه إلى منظور واحد شأن اللون في الرسم والتوترات المثيرة في الموسيقي، فضلاً عن أن بعض أشكال التعبير الأنبى الأخرى - كما هو الشأن في الشعر - قد تعنى باللغة قدر عنايتها يفهم الحياة الإنسانية.

ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم، ولعل أفضل ما نخرج به، في نهاية المطاف من قراءتنا لرواية «هندرسون ملك المطر» (١) هو فهمنا «اشخصية هندرسون».. كما أن أفضل ما نخرج به من قراءتنا لرواية «أيها

الأرنب.. انطلق»^(٢) هو إتاحة الفرصة للتعرف على الأرنب أنجستروم Angrstom (مهما كان تقديرنا له). إن هذه الحقيقة السييرة كثيراً ما تغيب عنا خلال عملية النقد الأيس. ومن المؤكد أن ما سوف أقوله في هذا الفصل عن التشخيص قد يفتقر إلى هذه الجقيقة هو الأخر؛ إذ إنني سوف أبين كيف يعمل التشخيص في الرواية على توصيل معنى العمل الروائي وتحليل نسيجه الاجتماعي... كما سوف أناقش طريقة رسم الشخصية في الروايات، لكن لن أتعرض لما تمثُّه أبة شخصية يوصفها شريحة ممثلة الحياة الإنسانية؛ لأن كل شخصية قصصية غالباً ما تكون شخصية متفردة، والعلاقات التي تربطنا بها هي كذلك علاقة متفردة، فشخصيات روائية مثل هندرسون Henderson الأرنب انجست روم Rabbit Angstrom كوينتين كسومسسون Quentin جنوزيف ك... Joseph K. اورد جنيم L.Jim إما بوفاريEmma Bovary كلها شخصيات متفردة.. مهما كانت يرجة تمثيلها لأحوال الإنسان، والأزمنة التي عاشوا خلالها، إن الرواية في أمريكا ويريطانيا وأوربا الغربية، كما نعرفها، ظهرت في مناخ ثقافي يقدر _ ريما قبل كل شيء تفرد الذات،

بقدر ما أود الكلام حول «جاى جانسباى» "Jay Gatsby" وراسكولينكوف، Hraskolnikov اللذين عرفتهما من خلال روايات «فيتزجيرالد» Dostoyvsky ويُوستويفسكى Dostoyvsky. بقدر ما أستشعر العجز عن نقل خواصهم الإنسانية بنفس الغنى الذي بدوا به خلال الروايات، لأن حياتهم جات فريدة في تميزها عبر تلك الروايات، ولكنى - رغم ذلك - أستطيع توظيفها في تجلية عناصر التشخيص التي تيسر للمؤلفين توصيل خصائصهما الإنسانية،

وتأخذ بأيدينا نحو فهم المضامين الإنسانية لتلك الروايات. وهذه العناصر هي:

- مدى تعقيد التشخيص،
- ـ ومدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات.
- ومدى العمق الشخصى الذى يبنى أن إحدى الشخصيات تجسده.

إن الشخصيات الرئيسية في الرواية ترسم وتمنح تميزها من خلال هذه الوسائل.

يبدو من الطبيعى أن يستثير الناس العقدون اهتمامنا وأن نكون شغوفين بمعرفة ما يجعلهم مثيرين للالتفات أو مميزين عن سواهم. لقد أشرت من قبل إلى أن إحدى ميزات الرواية تكمن فى أنها تتفوق على الحياة الحقيقية فى القدرة على اجتذابنا إلى أعماق أنها تتفوق على الحياة الحقيقية فى القدرة على اجتذابنا إلى أعماق وعى الناس الذين قد لا نجد سبيلاً آخر الفهمهم فهماً كاملاً. إن اهتمامنا ينصرف بقوة إلى الشخصيات المعقدة لأن تجربتنا عبر القراءة والعالم المطروح تقوينا إلى أن نتوقع من الشخصيات المعقدة لأن تجربتنا عبر القراءة والعالم المطروح تقوينا إلى أن نتوقع من الشخصية، وأن الناس الأعداث أن تحقق تغيراً من نوع ما فى الشخصية، وأن الناس المعقدين الذين ترتد تصرفاتهم إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع والعواطف هم مظنة التعرض لأبرز التغيرات الملحوظة.. ما الذي يجعلنا نعنى بشخص أبله غيى لا يصدر عنه أدنى استجابة إذاء ما يلحق به؟ وعلى العكس من ذلك فإن لورد چيم Marlow إذاء ما يلحق به؟ وعلى العكس من ذلك فإن لورد چيم Marlow جعله يبدو شخصاً

شديد التعقيد. شاب ينشد أن يكون بطلاً، ولكنه مثقل بضروب فادحة من النقص تتمثل في التردد والجبن والرومانسية والمثالية ومع ذلك فيه نزوع إلى الطفولية وتأتيب النفس. وأو أنه كان يشكل حالة بسيطة غير معقدة؛ لكان من المكن أن نفقد الرغبة في متابعة دوره... إن تعقده هو الذي يعلى علينا الإحساس بأهميته.

دعنا نعيد إلى رواية ف، سكوت فيستين حيير الد F.Scott Fitzgerald جاتسباي العظيم The Great Gatsby لنرى كيف يمكن توظيف التعقيد ووسائل التشخيص الأخرى في منح شخصية ما كشخصية رئيسية (ولسوف ألجأ إلى مصطلحات الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية من أجل التمييز بين الشخصيات البارزة في الرواية وتلك الشخصحات التي بأتي بورها تابعاً أو عرضياً على نصو ما؛ ذلك أن استخدام مصطلحات البطل والبطلة يبدو مضللاً لأن الشخصيات الرئيسية غالباً ما تظهر باعتبارها شيئاً بون البطولة بكثير . كذلك سوف استخدم مصطلح «بطل القصة» بالتناوب مع مصطلح «الشخصية الرئيسية». إن رواية جانسياي العظيم The Great Gatsby تقدم مثالاً شائقاً لفاعلية عناصر التشخيص؛ لأن حاشيناي ـ شخصية العنوان ـ لا تكاد تظهر في أحداث الرواية إلا نادراً، ومع ذلك فهي الشخصية المهيمنة عليها. إن نيك كارالواي Nick Cartaway, الذي قدم من قلب الغرب ـ شأن فيتر حير الد Fitzgerald - إلى الشرق مبدياً سذاجته بشكل ظاهر يصف جاتسبايGatsby في الصفحة الثانية من قصته بأنه الشخصية البارزة التي يكمن سحرها في تعقدها وتناقضها الظاهرين.. فيقول:

إذا كانت الشخصية هي مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة؛ فلسوف بنشباً شيئ رائع من حولها.. شيَّ من الحساسية المتناهية يما تنشريه الحياة كما اوكتا نتعامل مع واحدة من الآلات المعقدة التي ترصد الزلازل على امتداد عشرة آلاف ميل، وإبس بمقبور الاستجابة أن تصنع شيئاً إزاء تلك الانطباعية الرخوة والتي لتتعاظم تحت اسم «المزاج الخلاق» CrÂative Temperment إنها هدية غير عادية للأمل المرجو.. الاستعداد الرومانسي الذي لم أعهده مطلقاً في أي شخص آخر، والذي لا أظن من الوارد أن أجده مرة ثانية. لا.. إن جاتسياي Gatsby يعود في النهاية على خير ما يرام.. إنه الشئ الذي افترس جاتسيايً.. إنه الغيار الفاسد الذي ثار في أعقاب أحلامه، فبيد _ إلى حين _ شغفه بالأحزان المحيطة والانتهاجات المبيضة الرجال. من هنا كانت شخصية جاتسياي Gatsby رهناً بتلك السمات التي تحدد مسار فضولنا إزاءه، وتستثير خيالنا تجاهه؛ فهو نو طبيعة متضارية. إن كاراواي N.Carraway يعيش في المنطقة التالية لمقاطعة جاتسياي الأنبقة على الجزيرة المندة حيث تتجمع كل ليلة شاحنات مشاهير القوم «وجهاء الناس» خلال موسم ١٩٢٠ لإقامة الحفلات هنا وهناك وفيها بنطلقون في المدو والانزلاق فوق المروج الخضراء، وعندما يلتقي كاراواي Carraway في البداية بجاتسياي هناك، فإن لحظة اللقاء كذلك تشف عن لغز الرجل أو غيوض شخصيته:

ابتسم ابتسامة ذات مغزى، بل أكثر من كونها ذات مغزى. إنها واحدة من تلك الابتسامات النادرة المفعمة باستشعار الطمأنينة الأبدية التى ربما التقيت بها أربع أو خمس مرات على امتداد الحياة كلها، إنها تواجه - أو تبدو مواجهة - العالم الخارجي بأجمعه للحظة.. وسرعان ما تتركز عليك أنت فتأخذ طريقها إلى قلبك يحوطها ترحاب وتهيؤ لا سبيل لمقاومتها. لقد فهمت حقيقتك بالقدر الذي تود أن تفهم به.. لقد وثقت فيك بالقدر الذي تحب أن تتق في نفسك، ومنحتك يقيناً بأنها هي - بالتأكيد وليس سواها - انطباعك الذي كان أقصى أمانيك أن تنقله. وعند هذه النقطة تحديداً.. تلاشت ووجدت نفسى أتأمل شاباً أنيقاً خشناً في حوالي الحادية والثلاثين أو الثانية والثلاثين سخفية.

وحتى حين نعلم ـ شان نبك كاراواي ـ أن أسطورة شخصية جانسياي تبدو على ندو ما ـ أحط في أصولها مما توجي بها الهالة المائلة من حوله؛ إذ خرج من البؤس عبر سلسلة من العمليات شبه المحهولة، وحتى حين نبرك أن هذه الأسطورة اخترعها هو من عنده بصورة مضحكة «بعد أن عشت أشبه بأمير شاب. هكذا يقول متناهباً _ في كل العواصم الأوربية: باريس.. فينشيا .. روما ... أجمع الجواهر خاصة الباقوت الأحمر ، وأحصد السابقات الكبري، وأرسم أحياناً أشياء لنفسى فقط، وأحاول أن أنسى شيئاً محزناً حداً حدث لى منذ أمد بعيد». إنه مازال يلح على ذاكرتنا بوصفه لغزاً محبراً. أن فيتزجيراك Fitzgerald لا يصاول أن يبدد إحساسنا بالرومانسية التي تتخلل جهود جاتسياي Gatsby الطويلة كي يكون أفضل، حتى بتمكن من «إعادة تشكيل الماضي، ويفوز بالفتاة الذهبية التي لم يكن من المكن مطلقاً أن يفوز بها ما بقي ذلك الشخص المغموس في الفقر والبؤس، إن ضروب الإيهار التي تستثيرها مثاليته شبيهة بتلك التبي لاحظناها عند اللورد جيم . Lord Jim إن جاتسباى Gatsby يثبت أنه الشخصية الرمز.. رمز الطم الأمريكي بالرجل العصامي الذي يصنع نفسه بنفسه، كما ينظر إلى قصمة عظمة الحضارة الغربية من منظور الشخص الذي يحاول تقليدها. ومثل هذا المعني الرمزي قدم على نحو واسع من خلال البراعة الفنية لفيتزجيرالد Fitzgerald. لقد كنا، قبل أن نعرف شيئا من خلفية جاتسباى وحقيقة طبيعته ـ تائهين في غمار التخمينات الواردة في شائه. وفي إحدى حفلاته نجد الضيوف يتكلمون على الأساطير المثارة من حوله على النحو التالي:

- «كان جاسوساً ألمانياً خلال الحرب».
- ـ يومئ أحد الرجال مصدقاً على ذلك.
- «سمعت ذلك من رجل عرف كل شئ عنه.. لقد نشأ معه في ألمانيا».. راح يؤكد لنا ذلك في حسم.
- _ «لالا _ تقول الفتاة الأولى _ لا يمكن أن يكون كذلك، لأنه كان فى الجيش الأمريكي أثناء الحرب». وحينما استشعرت سرعة تصديقنا مالت إلى الأمام في حماسة وقالت:

يمكنك أن تتأمله في بعض الأحيان عندما يعتقد أنه ليس ثمة أحد بنظر إليه.. أراهن أنه قتل رجلاً ما».

ـ تصوب عينيها وترتعد.. لوسيلى Lucille ترتعد. التفتنا جميعاً ونظرنا هنا وهناك بحثاً عن مجانسباى Gatsby مثلك كانت شهادة على ذلك التخمين الرومانسي الذي يوحى الكاتب من خلاله بوجود من يتبادل الهمس بشأن من بين هؤلاء الذي يستشعرون، ضرورة الهمس حول شئ في هذا العالم. إن فيتزجيرالد Fitzgerald يعالج تقديم شخصية جاتسباى Gatsby بمثل هذه الطريقة التى تيسسر لنا بناء عدة صدور عنه فتراصل تلك الصور تناميها المطرد. إننا ـ بوصفنا قراء ـ لا يمكن أن نفقد هذه الصورة حتى لو تبينا ـ فى نهاية الأمر ـ وجود مسافة نسبية بين ذلك المعنى الذى يطرحه ويكمن فيما يمثله، وذلك المعنى الاكثر تعقيداً عند كاراواى N. Carraway.

سبوق فيتزجير إلا Fitzgerald هذا المشهد من أحل الغابة الخاصة بترسيخ مكانة جاتسياي Gatsby. وثمة غاية أخرى تتعلق بعناصر تجديد أهمية احدى الشخصيات في الرواية: مقدار الاهتمام الذي يعطى له « إن الاهتمام في رواية» جساتسباي العسظيم The Great Gatsbyيتأتي من قبل شخصيات أخرى في الكتاب. وإو أن الناس ـ في رواية من الروايات ـ وأصلوا الحديث عن إحدى الشخصيات؛ فلسوف بكون بمقبورنا تبرير ذاك بأن تلك الشخصية قد خصَّت بقدر من التميز في خطة الكتاب، وبالمثل بيدو من الإنصاف أن نوجه أنظارنا إلى هؤلاء الناس الذين نشاهدهم عبر معظم صفحات الرواية، ونرى حضورهم طاغياً، ويستأثرون بمكانة متفوقة باعتبارهم الشخصيات الرئيسية. وهذا من شأنه أن ينحض إحدى القضايا اليسبرة التي كانت كثيراً ما تثير الصعوبات عنيما يفون الكتاب الالتفان إليها. ثمة أمثلة نرى فيها إحدى الشخصيات تنال قيراً كبيراً من الاهتمام خلال أحد أجزاء الرواية، وبعد ذلك يدفع بها إلى الخلف، أو تختفي بالمرة بمجرد صرف الاهتمام إلى جهة أخرى. وحتى حين يكون الكاتب موهوباً ذا غريزة فنية متأملة شأن ببكتر Dickens؛ فإنه يوقم نفسه في مآزق تضطره إلى التخلص من بعض الشخصيات بطريقة متعجلة بعد أن كان يغمرهم بعظيم الاهتمام، وتتكرر المشكلة بأكثر مما يتصور المرء. إن كثيراً من الأجساد تحشر في زوايا قصصية ضيقة. إنه لشئ مقلق القارئ أن نقيم صرحاً من التوقعات والرغبات حول جميع الشخصيات الرئيسية، ويتاح لنا الإسهام بقوة في تشكيل الأدوار الحاسمة التي سوف يؤبونها في تجلية الفكرة الرئيسية الرواية.. فإذا بهم ينفون من دائرة الاهتمام أو ينحون من سياق الرواية. إن إبعادهم على هذا النحو يتركنا في غبار هذه التوقعات المجهضة.

إن الطريقة التى قدمت بها شخصية جاى جاتسباى Gatsby في رواية فيتزجيرالد Fitzgerald يوضح كذلك المنصر الثالث من عناصر رسم الشخصيات الرئيسية: القوة التى يبدو أن إحدى الشخصيات تجسدها، إن جميع الناس الذين يلفهم الغموض أو تشكل حياتهم لغزأ غامضاً علينا يستثيرون شغفنا على نحو ما استثار جاتسباى Gatsby شغف هؤلاء الناس في الحفل. وتخبرنا تجربتنا الخاصة أن الناس يكشفون من أمر أنفسهم أحياناً أكثر مما ينبغي، وذلك حين يكون لهم في ذلك مصلحة خاصة.. تكلمون كثيراً، ونحن نكون أكثر جرأة واستعداداً لدعوة الناس أو تشجيعهم على ذلك حينما نمسك فقط ببعض الومضات الملغزة من شؤينهم. إن كثيراً، ولحظة بشخصية جاتسباى Gatsby تأتي من الغموض الذي يكتنفه، فلقد لاحظ كاراواي Gatsby, بعد أحد العروض الموسيقية في حفل جاتسباى Gatsby, أن الفتيات كن يضعن رئوسهن فوق أكتاف الرجال بطريقة أشبه بحال السكير المختال..

على يقين من أن أى واحد من الرجال سوف يبادر إلى تلقيهن قبل أن يقعن على الأرض، لكن واحدة منهن لم تحاول التمايل من خلف جاتسباى Gatsby ولم يحدث أن ربتت إحداهن برفق على أكتافه، أو استطاع لحن رباعى أن يدور برأسه دورة واحدة».

إن إحدى ظواهر التناقض في الرواية تتمثل في أن أغلب الناس الذين يقدمون لنا بصورة غير مكتملة ينالون منزلة رفيعة بسبب تلك الصورة. لقد اعتدنا ـ فيما أعتقد ـ أن نجد الشخصيات في رواية جين أوستن Jane Austen أقرب منالاً وأكثر تسطيحاً من تلك التي نراها ترصف في رواية ترماس هاردي Thomas Hardy باعتبارها نمونجاً تقريبياً الشخصية المسوية الدقيقة. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن شخصيات هاردي Hardy أكثر غموضاً وأقل قابلية للتفسير؛ «فمثلهم الحميمة في التفكير والسلوك تتشكل في بساطة بعيداً عن دائرة رؤيتنا. إنتي أسوق هذه المفارقة لأن من الوارد أن تكون أوستن Austen قد فهمت أناسها على نحو أفضل مما هو عند هاردي Hardy, وربما كانت نظرته إلى الطبيعة الإنسانية أقل نفاذاً من نظرتها. إن الغموض قد يضفي إحساساً وهمياً بعق الشخصيات.

إن التعويل على الغموض على هذا النحو يحقق آثاره بالطبع، لكن فقط في حالة ما نعزو القوة إلى الشخصية، لنتأمل هذه المعورة التى رسمها الكاتب لشخصية جاتسباي Gatsby حين يقول: «ثمة هالة من ضوء القمر كانت تتلألاً فوق منزل جاتسباي، فتحيل الليل رائعاً كما كان من قبل، وتنعس البسمة والصوت في حديقته التي ما زالت متوهجة.. الآن خواء مباغت يبدو متدفقاً من النوافذ والبوابات

الضخمة، فيضفى جواً من العزلة التامة على الحشد من الضيوف الذين كانوا يقفون عند المحل ، ترتفع يده بإشارة وقور بالوداع، قطعة كلاسبكية محيدة لرجل وجيد ومنضبط.. انن حاتسياي Gatsby بحتل مكانته، باعتباره شخصية قصصية من مغايرته اسائر أهل الجزيرة الطويلة في الرواية إنه رجل محمل بعلم أبدي.. أن يفوز بالفتاة التي أصبها يوماً ما، وبُحِن نعلم أن كل طاقاته وأفكاره مير هونة يتلك الغاية. في عالمًا .. عالم الرحال والنسباء النالوفين، حيث بعيش الناس حياة عايية، بأتلفون ويختلفون، وبيديون أوقاتهم في ضروب تافهة من الأنشطة، يكون الأمر مشيحعاً على تأمل نماذج القوة المتفردة، إنهم يوقظون فينا أحاسيس الصيوبة الإنسانية التبفقة، ولو أنهم كانوا أشرار؛ فلسوف يستثيرون فينا الشعور بالظلام، والتوجس.. أن على الأقل بسنتثيرون جوانب غير قابلة التومنيف من الطبيعة الإنسانية. إن الرومانسية الحبيثة تفيض بمثل هذه الشخصيات التي تنضوي تحتها أمثال نموذج كاتربن Catherine ومتثكليف Heathcliff كما أنها تبخل دائرة الروابات الاجتماعية والنفسية. إن شخصية «إيهاب» في رواية Moby ^(e)Dick تعد نموذجاً للمخلوق الذي يبدو تقريباً شيطاني القوة والإصرار في مطاريته الحوت الأييض. إن قدراً بسيراً من تعقيد الرجل بتكشف لنا.. إنه يتـراءي لخـيلتنا لا الغني المتنوع في شخصيته، ولكن لفرط استحواذ تلك الشخصية علينا أو مدى مبمنتها على تلك المضلة.

إن القوة، باعتبارها سمة الشخصية، تستقطب اهتمامنا لبرجة أنها تستطيم أن تحل محل العنصرين الآخرين من عناصر

تشكيل الشخصيات الرئيسية.. التعقيد، ومقدار الاهتمام المنوح لها خلال الرواية، قد تظهر قوة الشخصية فقط في قير من الغموض أو تواري الروح خلف دوافع ميهمة بين حين وأشر، ولكن هذا القدر بكفي كي ينصب اهتمامنا عليها فلا يحبد عنها باعتبارها شخصية رئيسية في القصة. ثمة تعريف ذائع للشخصيات القصصية قدمه إي أم فورستر E.M.Forster] أحد رواد الرواية في مطلع القرن العشرين، يقول فيه يوجون شخصيات «مسطحة» محكومة يفكرة ثابتة ليدعها، وشخصيات «مستبيرة» وهي تلك الشخصيات التي تجسد كل ضروب التنوع والتعقيد في الطبيعة الإنسانية وتعد الشخصيات الدائرية وجدها _ في رأى فورستر _ «هي الشخصيات الناسية لتمثيل البعد المأسوي لأطول أمد ممكن، كما أن يمقدورها أن تقوينا صوب أي نمط من المشاعر فيما عدا مشاعر المرح والتواؤم» (٧). وأغلب الظن أن فورستر Forster كنان مشخولاً -بالبرجة الأولى ـ بالشخصيات المسطحة الثانوية أو النماذج الكوميدية ـ حينما قال هذا الكلام.. غير أنه عُدّ دليلاً نقديا لفترة من الزمن في بعض الجهات إن تجربتنا في القراءة تدلنا على أن هذه الفروق غير كافية وغير حقيقية إلى حد كبير، إن التعقيد، باعتباره مناط التشخيص الإنساني، أو مناط التمبير بين البشر، ليس قادراً ـ بالضرورة ـ على أن يحقق فينا تأثيراً مأسوباً.. في حين أن قوة الشخصية وحدها تستطيم أن تزوينا به.

لقد عنيت بالقوسات التى من شئنها أن تهيئ لإحدى شخصيات الرواية أن تكون الشخصية الرئيسية؛ لأن مغزى التجرية المائلة في العمل يبدو مقترناً بتلك الشخصية في الأعم الأغلب. إن

الشخصية الرئيسية هي تلك الشخصية التي تستجون على اهــتمامنا تماماً، ولــو فهـمناها حـقاً؛ فـــاننا نكون غالباً قد فهمنا جموهر التجربة المطروحة في الرواية. إن راسكولينكوف Raskolnikov بطل رواية فيوير يوستويفسكي -Roskolnikov toyevsky الجريمة والعقاب Crime and Punishment ـ هو مثال الرجل الذي يجسد بالمُ التعقيد وقوة الشخصية.. الأمر الذي جعله يشغل أكبر قبر من الاهتمام على امتداد الرواية، ومن خلال كفاحه وأفعاله نستطيع، في النهاية، فهم المشكلة الإنسانية التي تعالجها الرواية. إن انفصاله عن الحياة العادية المآلوفة، وافتتانه بالنظريات الفكرية المتعلقة بشخصية الإنسان الخارق Superman وانتزاعه لنفسه مكاناً مجاوزاً لكل ما هو أخلاقي، ورؤيته غير السوية القيم الإنسانية.. كانت مي العوامل التي تكاتفت بقوة داخل عقله المختل لتقوده إلى القبتل. إن كراهية الذات ومنا تجر إليه من مُسروب العيداب وتديد الثقية في النفس.. وريمينا أنهينار ضيدواسيط التحكم النفسي Psychological Control تصارعت بقوة فيما بينها، ولقد احتشدت في تجربة راسكوابنكوف Raskolinkov كل الرؤى التي تضيمنها علم النفس الإنساني، وضروب الصبرا ، والمواجهة بين الأفكار والتجربة على نحو جعل رواية دوستويفسكي جديرة بالتقبير والثناء، إن الشخصيات الرئيسية تؤدي، على نحو ما أشرنا في القصل الثالث، مهمة رئيسية حيث تقوينا إلى طبيعة البناء البرامي؛ فعليها نعتمد حين نبني توقعاتنا ورغباتنا التي من شأنها أن تحول أو تدعم تقديراتنا وتقييمنا، ومن ثم تنهض قيمة معظم الروايات وما تحدثه من التأثير الفعال على مدى مقدرة الشخصيات الرئيسية في تقديم المواقف والقضايا الإنسانية التي يطرحها العمل تقديماً حيوياً. إننا نميل إلى تقديم العمل في ضوء مقدرة الشخصيات على تجسيد تلك المواقف بصورة مقنعة، وإن كنا قد المتنعنا بشخصية راسكولينكوف Raskolinikov باعتبارها تصويراً مقنعاً لرجل تنتابه الهواجس بسبب أفكار معينة.. الأمر الذي يبدو كافياً لتفسير تصرفاته باعتباره شخصية حقيقية واقعة تحت وطأة بعض الظروف الخاصة، أو باعتبار طريقته في الشعور أو الإدراك تابعة لمسار ما قد نتوقعه في مثل تلك الحالة. وعندئذ يمكننا أن نقول إن هذه الأفكار قد قدمت تقديماً حيوياً أو شخصت تشخيصاً درامياً

إن كثيراً من الروايات تفشل بسبب عجز الشخصيات الرئيسية عن أن تكون أفكاراً حية أو تجارب يقال لنا إنها تجارب حية. على سبيل المثال.. لو أن دوستويفسكى Dostoyevsky أخبرنا أن راسكولينكوف Raskolnikov قد صدق نفسه بأنه يسمو فوق كل ما هو أخلاقى، ولم تقدم لنا التحليلات النفسية لطريقته فى التفكير والشعور؛ فإن القضية الأخلاقية تكون حينئذ قد تم طرحها، لكنها لم تشخص التشخيص الفنى اللازم، وبالمثل يمكن لديستويفسكى أن يقول إن راسكولينكوف قتل امرأة عجوزاً لأنه كان لا يرى لحياتها قيمة.. بل يستطيع ديستويفسكى كذلك أن يرينا راسكولينكوف وهو يمسك «بلطت» بمهارة، ولكن أن يكون هناك تشخيص ناجح المواقف الأخلاقية والنفسية الواقعة ما لم نوقن بأن راسكولينكوف يتصرف باقتناع تام انطلاقاً من مثل تلك الدوافع، إن ديستويفسكى يؤسس قاعدة راسخة ينطلق منها منظور الرؤية ديستويفسكى يؤسس قاعدة راسخة ينطلق منها منظور الرؤية

والفهم لطبيعة شخصية راسكولينكوف؛ كى نستطيع نحن حين نراه يتصرف على نحو ما - أن نقدر ماذا يعنى لديه أن يتصرف على هذا النحو أو بهذه الكيفية الخاصة التى مارس بها تصرف، وإلى حد كبير ظلت الشخصيات الرئيسية توجد وتتحدد لأنها فقط أعطيت من التميز والاهتمام ما يجعلها قادرة على تقديم التشخيص المقنع للمواقف أو القضايا الإنسانية في العمل الروائي.. ولو حدث أن فشلت في أداء هذا الدور، فلسوف يسقط العمل تماماً.

ثمة كلمة واحدة بحترس بها من هذا التعميم فحيث أن طموحات الناس في الحياة تفوق قدرتهم على تحقيقها، بحدث كثيراً أن تلتوي الأفكار ، وتتغير تبعاً لظروف الحياة، ومِن ثم وجد الروائيون ذلك مناسباً لتقييم نمط من الشخصيات الرئيسية بفشل في أن يعيش بأفكاره، إن التنضياد بين منا يعتقده المرء من أن سلوك الشخصية بمثلها، وما تمارسه الشخصية بالفعل من شأته أن يدعم حالة المفارقة، إننا نلاحظ على سبيل المثال – أن التناقض المؤسف بين نظرة جاتسياي Gatsby المهيبة لنفسه باعتباره شخصية نبيلة تكتوى بحب بيزي Daisy - المرأة التي لا يستطيع أن يكتسبها إلى حائبه وبتلك الفوضي المفزعة التي تظهر عندما بحاول إظهار ذلك الحب بشكل عملي، إننا نحتمل على مضض تلك المواجهة المحرجة من زوج دیزی التی یصر فیها جاتسیای علی تأکید أن دیزی Daisy لم تحب زوجها حياً حقيقياً على الإملاق، فيواجه إحساساً بالانسحاق عندما تقرر ديزي Daisy - بتلقائية كانية ـ أنه لا يمكن أن يكون من الحق أن تقول أنها لم تحب مطلقا زوجها. ومن هنا بيداً سقوط السيناريو الهائل الذي كان جانسياي Gatsby مستغرقاً في

تخيله، إن لحظة التطهر من عذابات الحب التي تخيلها جاتسباى Gatsby حقيقة واقعة عندما تصور Daisy وهي تتخلي عن زوجها من أجله.. تصوات - هذه اللحظة - إلى حطام من غضب مرعوم واضطراب وغموض، لقد تبينا - في ذلك الوقت - صورة كافية لشخصية جاتسباي Gatsby والعالم القصصي لفيتزجيراك الرومانسية. كما عرفنا أن جاتسباي Gatsby- شئة شئن كل الرجال - حقيقته أقل من تلك المنورة المتضخمة التي رسمها لنفسه. لقد تم إعدادنا لإدراك هذه المفارقة، ولذا نعود إلى الوراء حتى نستوعب مقدار التفاوت بين ما هو مثالي وما هو واقعي سادي.

إن تردى جاتسباى Gatsby ـ فى هذا المثال لا يعد فشلاً الشخصية فى تجسيد رؤية فيتزجيرالد Fitzgerald إن المفهوم السائد فى رواية جاتسباى العظيم The Great Gatsby يتمثل، فى الحقيقة، فى نقطة دقيقة: الصور الذاتية الرومانسية المثالقة مهيأة السقوط أمام الحقيقة المطلقة. ومن ثم كانت المفايرة الساخرة بين ما يعتقد الشخوص أنهم يجسدونه، وما نرقب نحن من أمرهم شارة غير دالة ـ بصفة مطلقة ـ على أنهم قد فشلوا فى تشخيص أفكار المؤلف بفعالية وكفاحة، وهذا هو ما ينبغى ألا يغيب عن أذهاننا كما أن مكانة جاتسباى Gatsby باعتباره شخصية مهيمنة فى الرواية، لا يصيبها النقص بسبب من ذلك التعارض الساخر، لاننا ما زلنا مفترين بذلك الرجل الذى شحد ذاته بمثل هذه القوة من أجل العظمة الذاتية المتوهمة.

إن فشل الشخصية الرئيسية في تجسيد قضية الرواية يحدث

عندما لا نستطيم تقيل التشخيص، أو النهج الضابط لسلكها في التعامل مم القضية المطروحة، وتعد بطلة رواية «الجريمة والعقاب» Grime and Punishment من منظور كشير من القبراء، مشالاً موضيحياً لهنزه الشكلة ذلك أن سونيا Sonia التي يحبيها راسكولنبكوف Raskolnikov والتي تحضه على الاعتراف وتنفعه إلى الإصلاح تبيور الذي يعض القراء . أكثر طبية ومثالية من أن تكون شخصية حقيقية، وإنما هي شخصية ملائكية حزينة مهيأة ـ على نحو ما _ لتحسيد القوة الروجية للبين والحب، وهذا عبء مخيف لا تقوى شخصية على جمله، كما أنه من الصعب عليها أن تجسد عملية تسامى امرأة عادية إلى درجة القداسة، إن مثل هذه الأعباء هي التي تطفي على مسعظم بطلات بيكنز Dickens'heraines؛ ولأجل ذلك يتحولن إلى مجرد انعكاسات شاحبة واهنة لفكرة ما.. فكرة لا سببل لإبراكها.. أي لا يمكن أن نتخبلها حقيقة وإقعة، والحق أن القصور السبى في رسم الشخصيات الخالصة الطيبة والنقاء، على نحو خاص، قد يرجع إلى أنها لا تبلغ مطلقاً حد إقناعنا بكونها شخصيات فعلية تتحمل العبء الموضوعي أو الفكري المنوط بها، وعندما تتفاعل مثل هذه الشخصيات مع مخلوقات أكثر قوة، فإننا نحس أن تشخيص الموقف الذي تجسده الشخصية قد أصابه القشاء

لقد تحدثت عن الأعباء التى تحملها الشخصيات الرئيسية فى الرواية، لأنه من الطبيعى المشروع أن نتوقع تشخيصاً مقتعاً لجوانب التجربة الإنسانية من تلك الشخصيات الرئيسية. والآن يمكن أن نلتفت إلى الشخصيات الثانوية وإن تبيّنا أنها تنهض بأدوار محدودة

إذا ما قورنت بالأدوار التى تنهض بها الشخصيات الرئيسية. ولكى نفهم دور الشخصية الثانوية يجب علينا أن نجدد جانباً من هذه الأدوار.

لعل أبرز دور أو وظيفة تؤديها الشخصيات الثانوية تتمثل في أنها هي التي تعمر عالم الرواية.. فما دامت الرواية معنية بتقديم البيئات الإنسانية فإن الشخصيات الثانوية هي التي تقيم هذه البيئات. إننا نكتشف ملامح العصر والمجتمع عنما نراقب الشخصيات الثانوية وهي تنطلق خلال أعمالها العادية المالوقة، ومثل هذه الحياة تبدو هامة خاصة في الرواية الاجتماعية؛ لأن هدف الروايات الاجتماعية هي رسيم مسلامح البناء الاجتماعية وييان طبيعته. إن الكوكبة المحيطة برابيت أنجستروم -Rabbit Ang مرواية Abbit Ang تتصرك داخل إطار رؤيتنا وخارجه ناسجة ملامح الوجود الحي في إحدى المن الأمريكية الصغيرة. إننا لا نحتاج أن الوجود الحي في إحدى المن الأمريكية الصغيرة. إننا لا نحتاج أن نعرف من شأنهم سوى أنهم مجرد نماذج للتصوير أو التمثيل، كما لا نحتاج – من أجل الإدراك النقدى - سوى التساؤل عن نمط الحياة العام الذي جي بهم لتمثيله أو إيضاح معاله.

قد يحدث أحياناً أن تؤدى مثل هذه الشخصيات التصويرية أبواراً أكبر من ذلك فى الرواية، لكنها لا تبلغ من الأهمية دور الشخصية الرئيسية. وغالباً ما نلتقى بالشخصية التى تبدو تجسيداً لمواقف الحياة وأسلوبها الذى يفترض فيه أنه متوسط أو عادى بالنسبة للفرد الذى ينتمى إلى ذلك المجتمع والذى لا نستطيع أن نصفه، طيلة قراعتا للقصة، بأنه ثانوى أو هامشى كلية، مثل هذه

الشخصية قد تكون صديق الشخصية الرئسيية في الرواية، أو أحد الذين يظهرون في المشهد بين حين وآخر التعليق على الأحداث أو التفاعل مع الشخصيات الرئيسية. ولقد كان نبك كاراواي Nick Carraway الذي قيام يبور الراوي في رواية حياتسيناي العظيم The Creat Gatsby فضارً عن كونه أحد شخصداتها _ مثالاً لذلك النمط من الشخصيات؛ فهو يشهد العربد من أحداث الرواية، كما يكشف عن نفسه ما يكفي التعرف على شخصيته فنخلص إلى أنه ريما كان ممثلاً للشخصية العادية في عصره. إن نظرته للأشياء هي تلك النظرة التي يغلب على ظننا أن معظم الناس يشاركونه إياها ، كما أن قيمه الأخلاقية تمثل المعيان العام السائد، أو يعيارة أخرى، ما هو وسطى أو إنساني مألوف، إن مثل هذه الشخصية الثانوبة تعمل باعتبارها النقطة المرجعية التي نستطيع من خلالها أن نرى أكبر قدر من قوة شخصية «جاتسباي». إن خلفية الغرب الأوسط في الولايات المتحدة، والتي تلقي شخصية «نيك كاراواي» الضبوء عليها تبرز أوجه التناقض بن ذلك الغرب الأوسط ومدينة لونج أيلاند الغنية. كما أن الأساوب المحافظ لحياته بعد النقيض المقابل لأسلوب جاتسباي الذي يتمثل في اندفاعه في الحياة اندفاعاً رهبياً بكاد يكون خارج نطاق سيطرته وإن كل إنسان بعتقد في ذاته ميزة على سائر الناس.. على الأقل ميزة واحدة «هكذا يقول نيك Nick, «وها هي ميزتي الخامية.. إنني واحد من يضعة نفر هم أكثر من عرفت من الناس أمانة». أعتقد أنه يتوجب علينا أن نضم هذا الاعتراف في مندارة التقييم، فسوف يلخص نبك Nick, باعتباره راوي القصة وأحد شخصياتها، من خلاله أكثر توجهات التحرية تحيداً واستقامة وأقلها استعاره. إن الروائيين الأصريكيين يفضلون مثل هذه الشخصيات رواة لقصصهم على نحو ما نرى فى شخصية إسماعيل المشخصيات رواة لقصصهم على نحو ما نرى فى شخصية تود هاكيت Ishmael فى رواية موبى ديك Moby Dick, وشخصية تود هاكيت Tod Hackett أو Nathanael west أو المحراد The day of the Iocust إنهم يشكلون نقطة توازن جيدة مع الشخصيات الرئيسية أو مع العوالم الروائية التى قد تبدو حادة أو شاذة، كما يشكلون ركائز الحياة العامة. وربما عُدّت تجربة نيك كاراواى عشك تبدت المحبدة عامة باهتة حيث بدت مباشرة إلى حد كبير.. ذلك أن مجرد كون كاراواى إنساناً عابياً يجعله يجسد حدة الطموح الأمريكي الأحمق على نحو لا يعين عليه اضطراب شخصية جاتسباى.

وثمة شخصيات ثانوية أخرى تعمل بصورة أكثر إثارة، حيث يأخنون دور المتازلين أو المنافسين الشخصيات الرئيسية؛ فيتفاطون معها، أو يصطدمون بها كى يكشفوا عن جوهر العناصر الفعالة فى طبيعة تلك الشخصيات الرئيسية، أو المقومات الجاسمة فى أزماتها. ولا شك أنك تتــنكــر أن هندرســون Henderson فى رواية بلو Bellow يقضى زمناً فى إفريقيا مع حاكم قبلى شاب هو دافو Dahfu الذى يوقظ ادى هندرسون جوانب ثمينة من المعرفة بالذات. لقد كان دافو Dahfu شخصية ثانوية، ولكنه استطاع أن يطبع فى نفس هندرسون Dahfu ـ وهو الأمريكى ـ من خلال مناقشاته نفس هندرسون محقيقة المعرفة بقيمة أن تكون أكثر من أن تصيح. وعندما تستغرق هندرسون مخاوفه من الموت نجد دافو يضطر ضيفه ـ رغم شدة معارضته ـ إلى أن يصحبه إلى تلك

الحجرة التى تشبه زنزانة محكمة حيث يظلان وحيدين مع لبؤة كبيرة: فيجد هندرسون نفسه محاصراً بالمخاوف من كل جانب.

«حاول - على نحو أفضل - أن تقدر جمال هذا الحيوان «يقول دافو» لا تتصور أنى أحاول أن أكرهك على مواجهة أية معاناة لأجل المعاناة في ذاتها - هل تعتقد أنه أختبار لمدى جسارتك أو رباطة جأشك - أم أنه غسيل لمخك أقسم بشرقى أن الأمر ليس كذلك بالمرة الو لم أكن على يقين من سيطرتى على الأمر تماماً ما جئت بك إلى هذا الموقف، ولو صح ذلك لكان حقاً شيئاً مخزياً - أخذ بيده التى يلبس فيها الخاتم العقيق الأحمر، وضعها على رقبة الحيوان، وقال له: «لو أنك مكثت على ما أنت عليه، فسوف أمنحك كل الثقة الديوان،

قفز إلى أسفل الرصيف، فأحدثت المفاجأة لدى صدمة سيئة.. أحسست أن انفجاراً من الفزع يدوى في صدري.

هنا يبدو جلياً أن الشخصية الثانوية تؤدى دور الندّ المنافس مقترناً بالتشفى، قد يكون أمراً بالغ الصعوبة أن تجد وسيلة أكثر مباشرة لتجسيد مواجهة إحدى الشخصيات الرئيسية أزمتها من أن تلقى بها كالطعام في عرين الأسذ، إن عالقة داف Dafhu تهندرسون Henderson تتجاوز - بشهادة الجميع - تلك الأبعاد السطحية القريبة إلى ما هو أعمق، غير أن هذه العلاقة تبدو هنا تجسيداً حياً لمدى التفاعل بين شخصية رئيسية وشخصية ثانوية صممت كي تكشف عن أحد الجوانب الحاسمة في تجرية الرواية. لقد كان دافو Dahfu يبرك بفطرته ما الذي يعنب هندرسون، وما الذي يحاصره، ومن شان شخصيات المبارزين أو المنافسين الشخصيات الرئيسية ألا المنافسين المخصيات الرئيسية المالوف أو

مجاوزة لما هو عادى، ثمة نذل سئ السمعة يدعى «السيد» براون Gentelman Brown في رواية لورد جيم Lord Jim يوصف بأنه خائن جبان قذر من ذلك النمط من الشخصيات التي ستظل تجوس غائن جبان قذر من ذلك النمط من الشخصيات التي ستظل تجوس في الخفاء ما بقيت الشمس تنضيج مواني الشرق، وهو في ظل هذه الصفات - يدعى أن لديه حاسة سادسة تترصد نقائص اللورد جيم. ويجدث أن يقبض عليه في واحدة من مغامرات الخسة التي يحترفها، وبينما كان يحاول الهروب منها، إذا به يصيب في مقتل - بلا مبالاة مسميم النقائص التي كان جيم Jim يجاهد من أجل تخليص نفسه منها. ورغم عدم معرفة براون Brawn بأمر تقصير جيم Jim في أداء واجبه خلال حادثة السفينة Panta حين قفز من على ظهر السفينة. فإنه يختار في حصافة لغة التورية المجازية التي تفجر الواقعة عند جيم، فتوصد من جديد الباب أمام ما كان جيم Jim قد حققة من انتصار لقوة إرادته.

«و.. يا إلهى، لست من ذلك النوع الذى يقفض هارياً من المشكلة ويتركهم فى مركز حرج عند جنوح السفينة» أنا (براون) قات.. يتوقف مفكراً للحظة، ثم.. محاولاً أن يعرف ما الذى فعلته («بعيداً هناك» يقول وهو يميل رأسه إلى عمق التيار) ولكى أظهر بعظهر المندمج فى الأمر؛ سألته: «هل حدث أن التقينا من قبل ليقص كل منا قصة حياته؟» «هب أنك تبادر، لا؟ حسناً.. أنا متنكد أنه لا رغبة لى فى السماع، احتفظ بها لنفسك. أعرف أنها ليست خيراً من قصتى. لقد عشت. وهل حدث أن فكرت فى أن تتكلم كما لو كنت واحداً من هؤلاء الناس الذين يجب أن يكون لهم أجنحة يطقون بها عالياً فلا يسسون هذه الأرض القنرة: حسناً.. إنها قنرة. ما كان لى

أجنحة قط. أنا هنا لأنى عشت لحظة خوف مرة واحدة فى حياتى.. أنا لا أريد أن أسائك ما الذى أفزعك فى هذه الحفرة اللعينة، حيث يمكنك أن تجد منثورات جميلة؟

إنه لأمر مخيف أن يستطيع براون Brown الذي لا يعرف شيئاً عن ماضى جيم Jim أن ينتقى مثل هذه العبارات. «عشت لحظة خوف مرة واحدة في حياتي» «لست من ذلك النوع الذي يغر هارباً من المشكلة ويتركهم في موقف محرج عند جنوح السفينة «تلك العبارات التي تشخص، بصورة تدميرية، مدى العار الذي يفترس ضمير جيم. ونتيجة لذلك تقلصت ثقة جيم بنفسه، ومنع - في لحظة ضمير جيم. ونتيجة لذلك تقلصت ثقة جيم بنفسه، ومنع - في لحظة لمواصلته اقتراف المزيد من وقائع الغير والخيانة التي دارت دائرتها على جيم نفسه حيث أنت إلى تدميره نهائياً. إن يور براون Brown على جيم يشبه تماماً على جيم يشبه تماماً بنور إياجو Jago إذاء غيرة عطيل Othello وكبريانه (۱۰). إن شخصية الند المنافس تستطيع - بما لديها غريبة مخادعة - أن تتحدى الشخصية الرئيسية مستعينة على ذلك بما يكمن في تلك الشخصية دارئيسية مستعينة على ذلك بما يكمن في تلك الشخصية دارات

وهناك فريق آخر من الشخصيات الثانوية يعمل في كنف الشخصيات. الرئيسية وتحت ظلها حيث يتولى ـ بوسائل مختلفة ـ إعادة تقديم التجارب المنوطة بالشخصيات الأساسية في الرواية. وعندما تعيش الشخصيات الثانوية نفس المواقف الشعورية. بإعتبارها شخصية رئيسية، أو تشارك في موقف يوازي موقف

الشخصية الرئيسية؛ فإنها تؤدى وظيفة النظير، ولقد استخدم شكسبير Shakespeare هذه التقنية مراراً؛ فبينما تأخذ قصة حب كبيرة ومعقدة بتلايب الحبيبين الرئيسين فيها.. فغالباً ما نجد حبيبين أخرين يواجهان مشاكل مشابهة أو مناقضة على مستوى أقل، وتنعكس التجربة الثانوية أو آثارها على التجربة الأولى.

إن تلك الشخصيات غالباً ما تكشف من خلال مهامها المتشابهة، عن مظاهر أو جوانب من عمل الشخصيات الرئيسية. وتكون الشخصيات الثانوية مصفة عامة م أقل تعقيداً أو أقل حدة، وترسم على نحو سطحى نسبياً، وغالباً ما تقدم جانباً واحداً فقط من جوانب التجربة.. إنها تبدو محدودة من جهات عديدة في حين لا تكون الشخصيات الرئيسية كذلك. ربما كانت بساطتها أو قلة تعقدها سبباً في أن إسهاماتها في التجربة تكون أقل تركيباً وأقل جانبية، وغالباً ما تكون معاناتها أيضا أقل، إن الروائي يوظف دور هؤلاء الأشباه أو النظائر ليكشف عن طبيعة الموقف الأساسي الذي يحتل مكانة بين الشخصيات الرئيسية البارزة.

فى رواية اورد جيم Lord Jim على سبيل المثال - يحدثنا ماراو Marlow عن شخصيتين ثانويتين ينعكس سلوكهما على سلوك جيم.. هما كابتن بريراى Captain Briely الذي يتولى مهمة القضاء والحكم على جبن جيم.. وسرعان ما نكتشف أنه أقدم على الانتحار. إن ملف بريرلى - فيما يتعلق بالشجاعة والكفاءة - لا تشويه شائبة.. لم يكن ثمة عار يمكن أن يلاحقه مثل عار جيم. إن أمر بريرلى يبدو غير مفهوم انا بصورة كافية؛ إذ إننا لم نستطع مطلقاً أن ننفذ إلى دوافعه على نحو ما فعلنا مع الشخصية الرئيسية..

شخصية جيم، غير أن هذا الانتحار الغامض يلقى الضوء على المروة على الموء على الموة على الموة على الموقف الأخلاقي لجيم، إذ يتضمن إشارة إلى أننا قد لا نجد أحداً يحمل قلباً أطيب من قلب جيم، بعض الناس يكونون مقبولين مرغوبين في حين أن بعضاً آخر منهم، مثل بريرلي Brierly لا يمكن تقبلهم على الإطلاق، ربما أدرك بريرلي كذلك أنه قد يفشل في الامتحان لو حدث يوماً ما أن أخذت الأمور مساراً آخر.

أما الشخصية الثانوية الأخرى فهى شخصية الضابط الفرنسى الذى تولى أمر قيادة السفينة Panta أثناء عملية سحبها إلى الشامل، والذى جاء تصرفه ليشكل منظوراً مختلفاً عن الوضع الأخلاقي لجيم. إن هذا الضابط يتقدم فى شجاعة وإخلاص الواجب على نحو مناقض تماماً لأمر جيم . كى يحيل غرق السفينة وركابها إلى عملية إنقاذ وسحب لم يكن أمام هذا الضابط خيار آخر .. هذا أو الموت. وعندما سئل عن إنجازه هز الرجل الفرنسي كتفيه فى غير مبالاة . لم ينف إحساسه بالخوف آنذاك ، ولكته _ بصلابة _ فعل ما قد قيل له . للتابع إنه لأقل تعقيداً من جيم بمسافة شاسعة .. ما كان أن يكون قائداً . ربما كانت هذه هى فكرة كونراد Conrad ... إن أكثر الناس ذكاء قد يكبلون أنفسهم بالتفكير .. فقط يتخبطون فى متاهات الاعتبارات الأخلاقية والمثالية المعقدة ..

ينبغى علينا ـ نحن القراء ـ أن نكون واعين بتلك المقارنات إن قضايا الرواية تتحدد وتتشكل أبعادها من خلال أفعال الشخصيات الهامشية. إن أبعاد تصرفات الشخصيات الرئيسية تتشكل منطلقة من مسلك تلك الشخصيات التي تتحرك من حولها. كما أن التتامي المتوقع الحدث الأساسي يتخذ مساره صعداً اعتماداً على العمل المتوازن لتلك الشخصيات الثانوبة. في رواية والجريمة والعقاب، Grim and Punishment نعرف عن الشخصية الثانوية ـ شخصية سفيدريديلوف _ Svidrigailov أنه ألقى بنفسه في التهلكة حين انتقع وراء السيرات، وعياش كانوس العنزات الذي سيوف تواجه راسكولنيكوف Raskolnikov إذا لم يرتد سـريعاً عن الانطلاق في مسيرته الممرة. لقد أصبح سفيدريجيلوف Svidrigailov مؤرقاً يفساده الأخلاقي، وقضي ساعاته الأخيرة بتلوى في حجرة وضيعة تتناويه لحظات الإفاقة والغيبوية في غمرة قشعريرة الحمي.. يفيق في رعب متوهماً أن شبئاً بحرى فوق نراعه وقيمه تحت غطاء السرير، فإذا غفا بحلم أن فأرأ بقفز فوقه بلا توقف ولا يستطيم الإمساك يه.، ينطلق مثل السهم في كل مكان من جسده.. أسفل عقبه وتحت قميصه. وبينما كانت الريح تعوى بجنون خلف النافذة في إحدى الليالي المرعية.، غرق سفيدريجيلوف في كابوس آخر.، لقد رأى في كابوسه أنه عثر على فتاة صغيرة لا يجاوز عمرها خمس سنوات ملقاة في إحدى الحدائق العامة، فأخذها ليؤويها في البيت، وهناك رأى ملامحها أخذه في التغير... «عين خبيثة مخادعة تختلس النظر، ليس فيها شيء من وميض الطغولة.. وإنما فسق وفجور، وجه مومس (تَضْحُكُ مِنْهُ فِي سَخْرِيةً).. شيَّ ما غير مجدد، مَخْرُ ومروع في هذه الضحكة وهاتين العينين، وفي مثل هذا القيح الذي يحمله وجه طفلة .. ه.

إن الطم يدل على مدى القساد الشامل لشخصسية سفيدريجيلوف سفيدريجيلوف نفسه يشير إلى مدى الانحطاط والنسة الكامنة في الإطار الظاهرى الشخصية الرئيسية.. شخصية راسكوانيكوف؛ فهو النظير المجسد اروح راسكوانيكوف.. إنه الزوج المكمل أو النظير المتمم.. الوجه الآخر له.. إنه جانب معد من شخصيته. إن الأزواج ـ النظائر المكملة ـ شخصيات ثانوية تمثل النصف الآخر الشخص سواء النصف الخير أو الشرير ـ ، أو تعكس تلك الشخصية، واكنها تأخذ الانفعال المحتمل أو الحالة العقلية في أقصى درجات اضطرابها وتشوها، إنها تنبئنا بما هو خفى كامن في ثنايا سلوك الشخصية الرئيسية.

من الوارد - في بعض الروايات - ألا نجد المفاهيم الكامنة أو المحتملة المرهونة بدور الشخصية الأساسية لدى زوجين من الشخصيات الثانوية، وإنما نجدها لدى مجموعة منوعة من الشخصيات الثانوية، إن الشخصيات الثانوية في روايسة ديكنز Dikens غالباً ما تشكل فيما بينها ما يمكن أن نسميه الشخصية المركبة Composite Character كل منها تبدو بالغة التعقيد، شديدة التنميق أو القولبة بحيث لا يمكن أن تكون حقيقية بالمعنى الذى نراه في شخصية بريرلي Brierly وسفيدريجيلوف بالمعنى الذى نراه في شخصية بريرلي Brierly وسفيدريجيلوف منها ما يمثل ملمحاً صغيراً من ملامح العلة المحدقة في ذلك الوقت. إننا نلتقي عند ديكنز Dickens بشخصيات ثانوية أقرب ما تكون الشريرة في قصص الجن الخيالية التي تمتلك أسلوياً ساحراً الشريرة في قصص الجن الخيالية التي تمتلك أسلوياً ساحراً بينظها، ويمارس فعله فيها بوسائل سحرية غربية لا غير واو أنك استرجعت قصة «التوقعات العظيمة» Great Expectations فسوف

تتذكر تلك الشخصية التي تسمى ويميك Wemmick الذي قسم حياته عدة أقسام تحت تأثير ضغط المجتمع التجاري؛ فكان غفلاً تماساً في العمل، فمه مربوط ومحكم إحكام فتحة كيس نقل الرسائل، وتمجرد عويته إلى البين بعد انقضاء ساعات العمل نراه مختلفاً تماما.. ويوياً عاطفياً. لقد كان جاجبرز Jaggers ـ صاحب العمل الذي يعمل ويميك Wemmick لدية _ تحمير نفسته من تلك الغارات التي توشك أن تسلب العالم إنسانيته بحيل ووسائل مختلفة.. منها الترقب الذي يشبه ترقب ثور متبلد، ومنها أنه كان يشير بأصابع الاتهام إلى كل فرد وكل شئ، ومنها انتفاء الشفقة والود.. بل أنه كان يؤوي سيراً امراة ساقطة من أجل هؤلاء الذين بستشعر تجاههم عظيم الشفقة. ولقد كان الرجلان كلاهما ناقصين.. لم يكونا إنسانين بالمعنى الكامل فيمنا يتعلق بتوفر مقومات الشخصية، ولكنهما ـ معاً ـ يكشفان لنا عن مرض العصر المتمثل في خطر التجرد من الإنسانية والاقتراب من الحيوانية أو التوحش.. ذلك الرض الذي بواحه الشخصية الرئيسية. شخصية بيب Pip. إن الشخصيات الهامشية التي نعدها غالباً نماذج أو أنماط بسبب محبودية المرونة أو ضبق الأفق، وتثبيتهم داخل إطار واحد من السلوك الغريب الشاذ تعمل من أجل بناء صورة مركبة للوضع الإنساني الذي بشكل قضية الرواية.

إن نقاد الأنب يواجهون مشكلة كبرى فى التعامل مع شخصيات النمط أو النموذج Types بسبب الاعتقاد بأن الشخصية المحددة ليست شخصية واقعية، فالبشر الحقيقيون ـ كما نعرف ـ أناس مركبون غامضون. بل إن هؤلاء النقاد تحيرهم حقيقة وجود بعض شخصيات النماذج المحددة خلال عالم الرواية فإذا بهم شخصيات واقعية جداً بالنسبة لنا .. أناس يحيون بيننا، ونكاد نذكرهم تعييناً. وهذا التناقض الظاهري يمكن أن يتلاشي إذا ما تنبهنا - أثناء القراءة - إلى أن مثل هذه الشخصيات والنموذج» قد نالت ببساطة قدراً من التضخيم والمبالغة كان وقفاً على بعض الجوانب من طبيعتها .. في حين طمست الجوانب الأخرى، واعتماداً على فهمنا الضمني لكونهم ينتسبون إلى ما هو غالب من جوانب طبيعتها؛ فإن الوضع الإنساني، الحقيقي إلى أبعد حد، هو الذي سوف يشغل اهتمامنا في الرواية.

ولما كان توجه كتاب القصة خلال القرن العشرين قد انصرف إلى نوعية الرواية الرمزية؛ فإن كمال الشخصيات ومدى تعقدها جاء في مرتبة أقل من اهتمامهم. إن مسالة التكامل وتركيب الشخصيات أو التشكل ومدى تعقدها هي الحالة المهيمنة على الروايات في تلك النوعية، أما ما نعرفه أو نحتاج إلى معرفته عن الشخصيات الثانوية (وفي أحيان كثيرة عن الشخصيات الرئيسية)، فهو الجانب الذي تجسده الشخصية من جوانب حالة الوجود المائة. وفي كثير من الأمثلة لا يعنى الكاتب بإعداد الشخصيات الثانوية إعداداً يجعل منها أحياء بالمرة.. فقط مجرد رمز أو تجسيد للمزاج أو الحالة العقلية التي تتخلل العمل.

وفى مثل هذه القصة عادة ما يكون وجود الشخصية المغلقة المحدودة الأفق أمراً وارداً. ومن ثم غالباً ما نواجه فى الروايات الحديثة دفعات من غرائب التشكيل ومنتافر التصوير، أو نلتقى بالنماذج الهزاية المجردة، والنوعيات المهووسة المختلة العقل،

والتصورات الوهمية. ومثل هذه الشخصيات تذكرنا بالشخصيات الثانوية في رواية ديكنز Dickens بالرغم من أن قصصه تنتمي الي إطار القصة الاجتماعية، ولا تتصل برواية الديث الرميزي بأبني سبب، والمقدقة أن الشخصيات الثانوبة في كثير من الأعمال الروائية المعاصرة توظف _ كما هو الشبأن عند يبكثر _ باعتبارها وحدات جزئية في صبورة كبيرة مركبة لتحسيد علل العمير ، ولعلك تذكر أني رأيت، في الفصل الأول، أن تبقييرنا ليرواية جيوزيف هيلر. . Goseph H. التي تسمى Catch 22 قد يعظم ويزداد لو أننا فهمنا علة اختيار الشخصيات الهزاية المجردة مثل شخصية مبجور مبجور منجور Major Major Major مبجور منجور منجور Milo minderlrinder وريما نستطيم الآن إدراك ذلك على نحو أفضل إذا ما لاحظنا أن مثل هذه المخلوقات أعدت خصيصاً كي تكون مظهراً لأحوال انسانية غير قابلة للتشخيص، أو غير مقترنة بشخصية بعينها. في عالم اللامعقول ومع استمرار الحرب العبثية تعكس الشخصيات العيثية تلك الحالة المائلة، وتلقى الضوء على ما يواجه الشخصية الأساسية توساريان Yossarian وهو يحاول أن يفلت من وضعه كجزء غير إنساني من آلة الحرب،

إن الشخصيات الثانوية توظف على نحو ما نرى ـ بأساليب عدة، فقد تكون عناصر من المجتمع تشكل السياق الإنسانى باعتبارها معياراً أو مؤشراً دالاً على ما هو عادى مألوف. وقد تكون نذأ الشخصية الرئيسية، وقد تكون نظيراً أو مثيلاً أو زوجاً متمماً لها، وقد تكون أبوات لحالة إنسانية أو وضعاً حيوياً، وربما كانت رموزاً لجوانب الحالة الوجودية السائدة إن الشخصيات الثانوية

كثيراً ما تسقط من الاعتبار، وكثيراً ما تنفى إلى الداخل فتكون أشبه بالبطانة الخفية أو الشطحات المتخيلة.. ولكننا نفقد الكثير. نحن القراء عندما نغفل الدور المعقد الخصب لتلك الشخصيات في الكشف عن معنى الرواية ورؤيتها الخاصة.

وثمة جانب آخر من جوانب قراءة الرواية كثيراً ما نهمله كذلك.. فى أنه لا يقل أهمية عن فهم العمل.. ذلك هو دور المشاهد أو مناظر الرواية ومسرح وقائعها.. ومع هذه النقطة الحيوية تكون وقفتنا فى الفصل التالى.



<u>الفصل السادس</u> المشهد

إن أكبر اغواء بمكن أن يتعرض له التفسير الأدبي للقمية بتبميثل في فرط الانشبغيال بالعبالم الأسمى للأفكار ، والصبورة الكلاسيكية للمناقشة الجادة حول الأعمال القصصية العظيمة. في الأبب الغربي تتمثل في مجموعة من القراء الذبن تجمعوا حول مائدة مكتظة بالنبيذ الأحمر والسحائر الوفيرة، وراجوا يتجادلون في حماسة وحدة حتى ساعات الليل المتأخرة حول المعنى في روايات دوستویفسکی Dostoyevsky وکافکا Kafka وکونر اد وحويس Joyce ، أن الأخلاق والبين والفلسفة والطبيعة الإنسانية والحب والموت وتفسخ الحضبارة الغربية، وهي العناوين الكبري التي تشغل الروائيين العظام، هي ما نحب يوماً أن نستخلصه من الكتب وتلهج بالحديث عنه وغالباً ما تتخذ المناقشات الدراسية من حول الأدب لنفسها تلك الوجهة حيث تصبح ـ عند نجاحها ـ نوعاً من التفاعل الذهني المثير للإعجاب، أما في حالة إخفائها فتكن محرد لغو سخيف. من المؤكد أن المحتوى الفكري في الرواية الجيدة بجعل من دراستها عمالاً شيقاً ومجزياً، ولكن التركيز الكلي على ذلك الجانب من الروايات فحسب غالياً ما يجعل البراسة النقدية للأدب تسو ـ بالنسبة لكثير من الناس ـ غامضة وغير مستحبة،

إننى - باعتبارى مشتغلاً بتدريس الأدب - أجد أنه من الصعب غالباً أن أنزل بالمناقشات في حجرة الدراسة من الاهتمام بالمساد الراقي للأفكار إلى فحص التفاصيل المحددة الخاصة بالمشاهد الفردية في إحدى الروايات. ربما يعتقد البعض أنى لا أستشعر تلك الصعوبة؛ لأن المتوقع أن يكون الصديث عن مسعالجة الأفكار والمحاضرة حولها أصعب من وصف أو تحليل محتوى أحد المشاهد، كان نصف ما تفعله شخصيات الرواية أو مكان وقوع الحيث، غير أن معظم الدارسين لا يؤمنون بأن يراسة مثل هذه الأشياء العادية تعد أمراً هامياً، ويشعرون أن الموضوعات الهامية في التفسير القصصي لا يمكن مقاربتها إلا اعتماداً على الأفكار الكبري. وعلى ذلك فعندمنا أتسباعل عمنا بحيري في هذا المشبهد أو ذاك، فبإنتي أستشعر إجهاداً مضنباً بتزايد في أذهان الدارسين كلما حاولوا اقتفاء أثر الحمل والعبارات المشجونة بيلالات ذات علاقة بالفكرة الرئيسية، إنهم بالقطم يعتقدون أنى لا أقصد ما يجري بالمعنى الحرفي للكلمة، ومم ذلك فهذا هو ـ على وجه البقة ـ ما أعتقد أن دراسة القصة يجب أن تبدأ به، وهذا هو السبب في أن تكون غايتي من وراء هذا الفصل تتمثل في حعلك تستين ما يمكن أن نتعلمه من طرح أسئلة مباشرة صريحة حول محتوى الوقائع أو الأحداث الفردية في هذه الرواية أو تلك ، ولسوف يتبين لنا أن ضروب الحركة وخلفيات المشاهد القصصية هي التي تمثل استجاباتنا تجاه الكتاب. تحدث كثيراً أن نتجاهل جانباً كبيراً مما يجري في إحدى الروايات، ذلك أننا نصبح ـ بطريقة غير شعورية ـ أميل إلى الانتقاء، ولا نبحث إلا عن اللحظات المقعمة بالتشخيص الدرامي، ونتجاوز ـ على عجل ـ بَلك المشاهد التي تبيو غير ذات أهمية. إننا ندرك جميعاً أن هناك مشاهد تشكل أوج الأعمال وذروتها، وهي تلك المشاهد التي تقع فيها لحظة الكاشفة أو تعظم خلالها حدة المواجهة... المشاهد التي يخبر فيها البطل أخيراً البطلة بأنه يحيها، أن المشاهد التي يقتل فيها البطل السيدة المجوز بالفائس. أما المشاهد الأخرى التي تنبو أقل إِثَارَةَ فَـتَـدِفُم إِلَى مِناطِقَ ثَانُوبِةٍ مِنْ أَنْهَانِنَا. إِنْ النَّاسِ فِي الرواية مضطرون ـ على كل حال ـ أن يفعلوا شيئاً ماء ونحن نفترض أن كثيراً من الأحداث ليست سوى وسيلة ممهدة من شأنها أن تتبح لنا التعرف على الشخصيات، أو تمنحنا فرصة تخيل الظروف والملابسات الزمانية والكانية المصاحبة؛ فكل راو لكل قصة يجب أن يضع أرضية أساساً ينهض عليه بناء القصية. ولا شك أن هناك بعض الأحداث التي تخدم هذه الأغراض، ولكنها أبضاً تكون أكثر كشفاً وإضاءة مما نعتقد. وبيقي أن الرواية ـ على كل حال ـ هي نوع من عرض القضايا في سياق حيوى، إننا نستطيع فهم الرواية فقط عندما نمعن النظر في تلك اللمحات البارقة المتممزة التي انتقافا المؤلف من الحياة كي يعرضها علينا، لأن ما يستصفى تلك الشاهد بعد أمراً حبوباً هاماً بالنسبة لعملية التفسير النقدي الرواية؛ إذ من النادر أن تصاغ القضايا في كلمات كثيرة.. إنها تتفاعل وتختير. إن الأسباس العملي الذي طرحت عليك في القصل الأول.. أعني أن تفترض أن كل شيء في الرواية الحيدة ما وجد حيث وجد الا عمداً ويحيث يخدم أغراض الرواية يمكن أن ينسحب بنفس القدر ـ على مشاهد الرواية ومناظرها، ومن شأن المرور العابر عليها بلا تمييز أن يؤدي إلى فقدان التقديم الجنوي لسبار المناة وهو ما بعد نهجأ أساسياً للرواية.

وما دام الأمر كذلك، فيتوجب أن نستثير عدة أسئلة حول كل واقعة من وقائع الرواية.. لماذا قدمت لنا تلك الواقعة أو ذلك الحدث؟ إلى أى مدى يتفق أو يختلف مع الأحداث السابقة عليه؟ ولكى نجيب على مثل هذه الأسئلة فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى طرح مزيد من الأسئلة الجوهرية والإجابة عليها.. وأين يقع الحدث؟، وما الذى تفعله الشخصيات؟ ما التغيرات التى تطرأ على الموقف والعلاقة ومكانة الشخصية؟

دعنى أقدم بعض الأمثلة.. تبدأ رواية «الشمس تشرق أيضا» The Sun Also Raises لإرنست هيمنجواى The Sun Also Raises أيضا» Hemingway (1) بسلسلة من المشاهد القصيرة غير المنتهية.. جاء أولها مشهداً موجزاً يلتقى خلاله الراوى جاك بارينز Robert Cohn أولها مشهداً الرئيسية في الرواية، بروبرت كوهن Robert Cohn وزوجته فرانسيز Frances على العشاء في باريس.. حيث يتحدثون حول اعتزامهم الرحلة إلى مكان ما لقضاء عطلة نهاية الأسبوع. ويتبادلون الاقترحات في هذا الشأن بصبورة عشوائية فيذكر لهم جاك أنه يعرف إحدى الفتيات في ستراسبورج يمكن أن تريهم المدينة.. وعندنذ يركله كوهن من تحت المائدة، وبعد العشاء ينتحى به جانباً ويقول: «قل لي بالله عليك: لماذا ذكرت ما ذكرت بشأن فتاة ستراسبورج تلك؟ ألم تر فرانسيز؟».

ـ «لا.. ولماذا يجب على ذلك؟ وإذا كنت أعرف فتاة أمريكية تعيش في ستراسبورج؛ ما الذي يضايق فرانسيز في ذلك؟

 لا يهم كونها أمريكية أو غير أمريكية؛ فهذا لا يغير من الأمر شيئاً، فإن أستطيم الذهاب، هذا كل ما في السالة».

ـ «لا تكن سخيفا».

- «أنت لا تعرف فرانسيز، أى فتاة بالمرة.. ألم تر الطريقة التى كانت تنظر بها أنذاك؟».

ـ «أوهِ.. حسناً.. دعنا نذهب إلى سنلس Senlis».

ـ «لا علىك».

عند هذا الحد ينصرفون وينتهى المشهد بذلك،

وفى الفصل التالى يتنكر جاك Jake موقفاً غير مرض شبيهاً بذلك الموقف وقع بينه ويين صديقه كوهن Cohn وفى الفصل الذى يليه نجد لدينا حدثاً آخر موجزاً يتمثل فى أن جاك يتصيد - فى غمرة الإحساس بالضجر - بفيًا من الشارع ويدعوها إلى العشاء متصوراً أن ذلك سوف يكون أمراً مسلياً إلى حد ما، ولكنه لم يدرك شيئاً من التسلية! ذلك لأنه التقى على العشاء بمجموعة من أصدقائه الأمريكيين والإنجليز .. «كتاب وفنانون» فاقترحوا أز ينضم جاك وضيفته إليهم فى حلقة الرقص، وانساق جاك مع الفكرة، ولكن ما إن ذهب إلى هناك حتى ضاق بزحام المكان.

.. ترددت كثيراً على البار، كان الجو حاراً جداً، وكانت موسيقى الأكورديون ممتعة في تلك الليلة الساخنة. وقفت في المدخل أشرب البيرة، وأستنشق النسيم البارد القادم مع رياح الشارع. سيارتان من سيارات الأجرة قادمتان عبر الشارع المنصدر.. توقفتا أمام المرقص، ونزل منها حشد من الشباب يرتدى بعضهم القمصان ذات الأكمام الطويلة، ويرتدى بعضهم القمصان الخفيفة التي تكشف عن سواعدهم.. لقد استطعت رؤية أنرعتهم وشعورهم المتعوجة التي تبدو مفسولة لتوها تحت أشعة الضوء القادم من الباب. نظر إلى رجال الشرطة الواقفون عند الباب وابتسموا .. دخلوا، ويينما هم يدخلون رأيت، تحت الضوء، سواعد بيضاء وشعراً متماوجاً ووجوهاً ناصعة وأحاديث وإيماءات مقتضبة.. كانت بريت Brett معهم.. كانت تبدو وبدواً جداً ومندمجة معهم إلى أبعد حد.

رأى أحدهم جورجيت Georgette وقيال: «إننى أعلن أن مومساً حقيقية توجد هنا، واسوف أرقص معها.. انظر إلى جيداً يالت Lett قال الشخص الأسود الطويل المدعو الت Lett: «لا تكن متهوراً». أما الشخص الأشقر صاحب الشعر المتموج فأجاب: «لا تكل Brett معهم.

كنت في غاية الغضب. لقد جعلوني بطريقة ما غاضباً بشدة، أعرف أنه من الوارد أنهم يمزحون، ويجب أن يكون المرء متسامحاً وينخذ الأمر ببساطة، غير إني كنت أحس رغبة في دفع أحدهم.. أي شخص أو أي شئ لكسر حدة ذلك الوقار المتكلف المتعالى، ولكن بدلاً من ذلك، نزلت إلى الشارع ورحت أشرب البيرة في بار المرقص المجاور. لم تكن البيرة جيدة، فتناولت كأسين من الكونياك الردئ كي يبدد المذاق السئ من فمي، وعندما عدت ثانية إلى الحانة كان كي يبدد المذاق السئ من فمي، وعندما عدت ثانية إلى الحانة كان هناك زحام حول ساحة الرقص، وكانت جورجيت ترقص مع الشاب الأشقر الطويل الذي كان يرقص على طريقة الخنافس الفجة، فيدفع رأسه إلى جهة واحدة، ويرفع عينيه أثناء الرقص. وما إن توقفت الموسيقي حتى طلب واحد آخر أن ترقص معه. إنهم يتناوبونها فيما بينهم.. أدركت جينئذ أن من المكن أن يرقصوا جميعاً معها، فذلك بحلو لهم.

بريت Brett هي المرأة التي يحب ها جاك Jake. لكنه لا يستطيع الزواج؛ لأنه أصيب في الحرب إصابة جعلته عاجزاً.. فضلاً عن أن «بريت» ليست من النوع المهيأ الزواج. ورغم ذلك يترك جاك ويريت الرقص، ويستقلان إحدى سيارات الأجرة الخاصة بضواحي باريس، ويقرران الذهاب إلى مقهى سلكت Cofe select وهناك

يلتقيان برجل عابث إلى حد ما، ولكنه بدين محبوب يدعى الكونت ميبوبواس Mippipopolous فيأخذ في التقرب إلى بريت. يتركهما جاك ويعود إلى المنزل، وفي ساعة متأخرة من الليل نجد بريت، وهي في غاية السكر، تنفجر في جاك..

نظرت في الساعة. كانت الرابعة والنصف. «ألم تكن تعرف كم كانت الساعة «قالت بريت» أقول هل يستطيع شاب أن يجلس في مثل هذا الوقت؟

لا تتضايق يا عزيزي. لقد تركت الكونت تراً، هو أوصلني إلى هنا».

- كيف يبدو؟ كنت أحضر البراندى والصودا والكؤوس. «قليل فقطه قالت بريت. لا تحاول أن تجعلنى أسكر. الكونت؟ تسال عنه؟ أوه! إنه واحد منا .. لا يختلف عنا في شئ».

ـ «هل هو كونت»؟

ـ كيف.. هذا هو السؤال «أنا لا أعتقد ذلك.. هل تعلم؟

على أية حال هو يستحق أن يكون كذلك. إنه يعرف الكثير من عذابات الناس.. لا تعرف من أين عرف ذلك كله. إنه يمتلك سلسلة من معارض الحلوى في الولايات المتحدة».

أخذت بريت رشفة من كأسها .

ـ أعتقد أنه يسميها سلسلة. شئ من هذا القبيل، يربط بينها جميعاً. حدثتى قليلاً عنها. فهى مشوقة جداً. إنه واحد منا، بالرغم من ذلك. تماماً .. لا شك. شخص بمقدوره أن يحكى بلا توقفه.

ـ أخذت مشروباً آخر .

كيف يمكنني أن أقاوم ذلك كله، أنت لا تمانع.. أليس كذلك؟ إنه يتأهب من أجل زيزي كما تعرف.

- _ مل زيزي حقاً دوقة كذاك؟
- ـ يجب ألا أندهش، إنه يوناني، تعرف ذاك،
- ـ رسام حقير، ولكنني رغم ذلك معجبة بهذا الكونت».
 - «أين ذهبت بصحبته؟»
- ـ أوه .. في كل مكان، لقد جاء بي الآن إلى هنا، وعرض عليً عشرة آلاف بولار كي أذهب معه إلى بيارتز Biarrhtz كم يساوي هذا المبلغ بالجنيهات؟»
 - ـ «حوالي ألفين»
- ـ مال كثير ـ قلت له أننى لا أستطيع ذلك. كان لطيفاً معى إلى أبعد حد، أخبرته أننى عرفت كثيراً من الناس في بيارتز». ضحكت بيرت،
- أقول لك إنك بطئ فى اتخاد المواقف «قالت بريت. لقد تناولت البراندى والصودا فحسب.. أخذت جرعة كبيرة.
- «هذا أفضل.. مسلِّ جدا «قالت بريت، بعد ذلك طلب منى الذهاب إلى كانيس Cannes بصحبته. فقلت له إنى أعرف أناساً كثيرين في كل كثيرين في كل مكان. بالفعل.. هو كذلك. وعندئذ طلبت منه أن يجيّ بي إلى هنا.
 - ـ نظرت إليُّ.، يدها على المنضدة، وكأسها مرتفعة.
- -«لا تحدق هكذا» ـ قالت. لقد أخبرته أنى أحبك.، حقيقة أنا

كذلك.

ـ لا تحدق في هكذا لقد كان لطيفاً إزاء ذلك إلى أقصى حد، وأبدى رغبته في دعوبتنا للعشاء بالخارج مساء الغد، أيروقك أن تلبى هذه الدعوة؟

- ela k?»
- ـ أفضل الذهاب الآن.
 - **. Dicl?**
- كنت أود أن أراك فحسب، إنها لفكرة سخيفة إلى أبعد حد. ألا تريد أن ترتدى ملابسك وتخرج معى؟ إنه يضم السيارة على رأس الشارع».
 - _ «الكونت؟».
- ر بنفسه، وهناك سائق فى تمام زيه الضاص على استعداد للتجوال بى وبتناول الإفطار فى بويس أو هامبرس.. كلها تحققت فى رحاب زيلى Zellis . دستة من زجاجات المومّز.. ألا تغريك؟
- قلت «إن لديّ عملاً ضرورياً في الصباح «إن ما بيني ويينك يجعلني أبعد من أن تمسكي بي، كما يجعلني بمنأى عن كل ضروب الهزل.»
 - «لا تكن أحمق».
 - «لا أستطيع أن أفعل ذلك».
 - ـ «حسناً ألا تستطيع أن ترسل إليه رسالة رقيقة؟».
 - «لا شئ بالرة».

- ـ «طاب مساؤك يا عزيزي»،
 - «لا تكوني عاطفية».
- «إنك تجعلني أشعر بالمرض».

وتمضى رواية The Sun Also Raise على هذا النحو، لقطات مقطوعة، أشبه بلقطات الصور المتحركة، من مشهد إلى مشهد.. لا يتم تطوير أي منها على نحو مكثف أو شامل، وليس ثمة نتيجة حقيقية يبدو أنها تتشكل. لكن دعنا نرتد إلى تأمل تلك المشاهد أو اللقطات المقتطعة، ونسائل أسالتنا التي تبدو جوهرية، وننظر مدى تكشفها.

لننظر قبل كل شئ. في الطريقة التي تروى بها الرواية عبر سلسلة من المشاهد الموجزة، لنجد أنها تعيد تأكيد الانطباع الخاص بالتجرية الموزعة التي تفتقر إلى الإطار الكلي أو النتيجة المتماسكة. أما المشاهد الأطول التي اتسعت لامتداد أكبر من التفاعل بين شخصيات الرواية، فيفترض فيها أن تقود إلى فهم أشمل وعلاقات أكثر تماسكا وتحديداً. إن الروايات القائمة على المشاهد الطويلة تميل إلى صرف الاهتمام الأكبر نحو البناء المتأنى التجربة الإنسانية. وغالباً ما تشير إلى نوع من التغير الهام يقع من خلال تفاعل الشخصيات. أما الروايات التي تكون فيها المشاهد موجزة ولا تمنح إحساساً تاماً بالرضا فتعطى انطباعاً بنن الجانب الأكبر من التغيير في الموقف والدور الأخلاقي يقع خارج نطاق المواقف الاجتماعية.. يقع دلخل أذهان الشخصيات عندما تكون وحيدة. إن الجنماعية التي تتعرض لها العلاقات الإنسانية. في المقنحة التي تتعرض لها العلاقات الإنسانية.

يلى ذلك أن الإجابة على سؤال «أين تقع المشاهد؟» تتيح لنا استبصار حياة شخصيات الرواية؛ فوقوع الأحداث داخل المقاهى الجانبية والمراقص المشبوهة وسيارات الأجرة والحجرات المغروشة خلال ساعات الليل المتأخرة يكرس فى أنهاننا معنى انتفاء وجود مجتمع أو حضارة مستقرة هناك. كما يجعلنا نرى - بديلاً عن هذا وذاك - نوعاً من القلق والتوتر الذى يتسلل إلى حياة تلك الشخصيات المغتربة. إن أول حوار دار بين جاك ورويرت كوهن يكشف أن من الوارد جداً أن يكونوا - بأسرع ما يمكن - فى أى مكان آخر، وأن ذلك «لا يمثل أى فرق». أينما ذهبوا: ستراسبورج، بروجيز، أو الأردينز. إنهم لا يرتبطون بجنور حقيقية إلى أى مكان.

مثل هذه الملاحظات حول شخصية قصة هيمنجواى قد تبدو بسيطة إلى درجة مضللة، وهى مصوغة ـ على نحو من الوضوح والمباشرة ـ بحيث لا نكاد ندرك مدى فاعليتها .. ذلك أنها تؤسس موقفاً من الشخصيات وأوضاعها من شأنه أن يصبغ أحكامنا بصبغة خاصة. أننا سوف نميل ـ من الآن فصاعداً ـ إلى اعتبار جاك وبريت وكوهن أناساً بلا هدف، ناقمين دوماً على الأخرين، وبالقطع قلقين متوترين. واسوف يشكل موقفنا منهم بالتالى توقعاتنا بشأنهم. إنه قطعاً لن يمكثوا في مكان واحد وقتاً يكفى لاستقرارهم، ولن يربطوا أنفسهم بسائر الناس إلى الحد الذي يكفى لإقامة علاقة قوية بناءة معهم. إن رؤيتهم القدرية المتشائمة للحياة تنعكس علينا. وهيمنجواى يبث ذلك كله إلى القارئ من خلال الأحداث التي يسوقها في مشاهد موجزة تتصدر الرواية (حيث يغلب على ظننا أنه يقدم لنا مجرد خافية لأحداث الرواية) ومن خلال

خاصية التفكك وافتقاد التكثيف التى تشكل طبيعة تلك المشاهد ذاتها، واستناداً إلى ما نطرحه من أسئلة محددة حول ما يقع بالفعل من أحداث؛ يمكننا أن نتبين مصادر مواقفنا وجنور توقعاتنا، ومن خالال تحديد هذه المصادر أو تلك الجنور نستطيع إدراك قاعدة ننطلق منها نحو تحليل أكثر تركيزاً لتلك المواقف والتوقعات.

وفي الوقت الذي نواصل فيه طرح الأسئلة حول ما يقع خلال تلك الشاهد، يتراي لنا الزيد من جوانب عالم الرواية وشخصياتها. في الشهد الأول.، يدخل جاك وكوهن في شجار طفيف حول ما كان يفترض في جاك من حساسية إزاء غيرة فرانسيز، والحقيقة المؤكدة هنا تتمثل في أن الخلاف بقم يسبب أمر هن يكشف مدي سطحية الرجلين وتفاهتهما؛ فكوهن شبيد العصيبة فيما يتعلق بزوجته، وحاك لا يكاد مختلف عنه كثيراً في الاهتمام بالفروق التافهة المتعلقة بالوقف، إنهما صيبقان لا يستشعر كل منهما أحاسيس الآخر،، مجموعتان من الأعصاب تحتك إحداهما بالأخرى في منطقة فجة. ومرة ثانية يمكن القول إننا ـ بلا شك ـ من خلال قراعتنا للمشهد ـ لا من خلال تحليله _ نستطيم الخروج بملاحظة ذات دلالة، وإن كنا لا نستطيع تقديم التجديد الاقبق لما يبدر أنه العنصر المفتقد في علاقتهما، ومن ثم افتقدت العلاقة _ بافتقاده _ وثاقة الارتباط، كما أننا قد لا نستطيم التحقق. على نصو قناطم، من أن أحد المرضوعات التي تشغلنا _ وريما تشغل هيمنجواي كذلك _ يتمثّل في طبيعة الصداقة.

والأمر لا يختلف عن ذلك إذا ما كنا نتساءل عما يقع في الحدث الجزئي التالي، فإننا نعزز انطباعنا حول حياة الشخصيات. في ذلك

المحث بانقط حاك احدى المومسيات بقضي معها وقتياً ممتعاً ، وبصحتها للعشاء، وبذهب إلى حقل مع بعض المعارف النبن التقي يهم مصايفة، وهناك بشترك في رقص بشمئرٌ منه، فيشرب العييد من كؤوس الخمر، وعندئذ يهرع إلى «بريت» Brett حيه القيم، فيخرج معها في جولة بلا هدف داخل تاكسي عبر شوارع باريس؛ وأخيراً ينتهي بهما المطاف في حانة ليلية أخرى، وفيها انسحب من رفقة بريت بعد أن اندمجت هي مم أحد الغرباء المجاورين، ها هو نموذج الحركة يعود فيخبرنا بشئ ما في حد ذاته. إنه يكرس معنى القلق، وبعمق الإحساس بالذهول العابر المغامرة اللبلية التي لا تمنح جاك شيئاً مبهجاً أو ذا قيمة، إنه بينؤها ملولاً وينهيها محبطاً، إن علاقته المنتورة بفتاة الليل، شائها شبأن علاقة «بريت» الميتورة بالكوبت.. تؤكد مزيداً من افتقاد التواصل الإنساني، حتى عندما للتقي جاك وبريت وجدهما تبدو مشاعرهما قوية بالإشك، ولكن اللقاء يأتي مفعماً بالأسى والإحباط. إن التواصيل العاطفي إما أن يكون عارضاً عابراً. أو مزيجاً من اللذة والألم، كما أن طريقة العرض تسهم في تحديد المضمون، كم هو مؤثر أن نرقب الحركة التخيطة شبه اليائسة من العشاء إلى الرقص إلى حفلة أخرى؟ أو نرى جاك Jake. وهو بحاول على نصو مضطرب غامض ـ أن يستري عن نفسه؟ أو نشهد اللقاء السريم الزاخر الذي يجمع بينه وبين بريت.. ثم نشهد انهيار ذلك بنفس البرجة من القوة والحدة؟ ما أقوى الشعور الذي نحسه بـ «اتساق» أنشطة جاك Jake عندما نقيم صرحاً من التوقعات الزائفة حول شئ ذي معنى عاطفي بيرز مع كل مغامرة، فإذا بنا نرى إخفاقها واحدة بعد أخرى. إن ما ينجم عن هذه الأنشطة المحبطة يخلق في أعماقنا حالة من الإعياء والإحباط الشديدين، وهذا ما يستشعره جاك في نهاية تلك المشاهد. إن اقتيادنا لتوقع حدوث شئ ما ذي مغزى في كل حدث يجعلنا نشعر بالإحباط عندما لا يقع ذلك الشئ في النهاية. إن وبناء الأحداث يسهم في تحديد معناها، ونحن نفقد هذه الرؤية إذا ما حصرنا همنا في استخلاص النتائج العامة المتعلقة بشخصيات الرواية، وأغفلنا الحديث عن الوقائع والأحداث وما تتضمنه من دلالات بالطريقة التي تناولناها بها.

إن العناية بالتفاصيل الواردة في كل حدث من سأنها أن تستخرج الكثير الكثير. إن الطريقة التي يقدم بها جاك نفسه تبدو خادعة؛ فهو يجبب إجابات مقتضبة كما لو كان مراقبا، إنه متشائم، مسكون بالوساوس، ضائق بالناس. ويأتي رفضه الارتباط بأي من المرأتين اللتين كانتا معه خلال المساء مؤشراً دالاً على عموم رفض الاندماج أو الارتباط أو ريما العجز عن ذلك الارتباط، إن نمط خشونته المشوية بالحزن يعد سمة مميزة يختص بها أبطال هيمنجواي؛ فهم يحمون أنفسهم بألا يكونوا عاطفيين، ولكنهم يفقدون شنئاً ما خلال الأحداث وتصبح قصتهم ذاتها قصة عاطفية.

إن طبيعة المشاهد ـ في نهاية الأمر ـ تفتح أفاقاً نقدية يتوجب علينا الاهتمام بها. إن بإمكاننا النظر إلى رواية The Sun Also علينا الاهتمام بها. إن بإمكاننا النظر إلى رواية تنتمى إلى نمط الرواية الاجتماعية استناداً إلى تلك المشاهد، ومن ثم فإنها تسهم في تشكيل نوع من قضايا التفسير التي تبرز فيما بعد. وحين تكون مشاهد الرواية أقل احتفالا بالتفاصيل وأقرب إلى مشاهد الحياة

الفعلية؛ فإنها تميل بنا إلى اعتبار الرواية واحدة من روايات الحدث الرمزى، أما حين تقل مشاهد التفاعل المادى الظاهر فإن ذلك يدل القارئ على كون الرواية رواية سيكولوجية، إن الانتقال الخاطف من مشهد إلى مشهد يلفتنا إلى أن ثمة راويا ماهراً يمارس مهمته فى تشكيل أحاسيسنا، وبالطبع تقوم المشاهد بوضع المعالم البارزة لعالم روائى زاخر بضروب من النشاط التافه غير المقنع، يكون من شئه فيما بعد أن يشكل رؤيتنا الرواية، ويؤسس ملامح التوقعات المتعلقة بمعمارها الخاص.

عندنذ يمكن أن نجد بين أيدينا ثروة من المادة التفسيرية التي يمكن استمدادها من بعض المشاهد التي قد تبدو أكثر المشاهد انتماء لإطار المصادفة. أما الأفكار والمضامين Themes فتبرز من خلال أيسر ضروب الأنشطة الإنسانية، وهي غالباً ما تنبثق موسومة بشارة خصوصيتها. إن بإمكاننا تجنب التعميمات الفضفاضة التي من شائها أن تضعف الكثير من قضايا الأعمال الروائية إذا ما اعتمدنا في التعرف على مضامينها وتحديد أفكارها على تعبيراتها الصارمة بنصها. وفي الوقت نفسه تبدو الرواية بنية خصبة وثرية يسهم كل عنصر من عناصرها في تشكيل الدلالة الكلية المركبة. إن المسلم غير غيوط القضايا المختلفة التي يمكن أن تتخلل هذا النسيج قد تبدو أكثر إيجازاً. إن جاك Jake ويريت Brett مازالا يقومان بقتل الوقت، وزراهما معا الرواية، وقد انغمس الثلاثة في تناول شمبانيا الكونت حتى راحوا بيترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يترنحون. إن بريت وجاك يستثيران غيظ الكونت عندما يخبرهما يتحدير المعالية الكونت عندما يخبرهما يتحدير المعالية الكونت عندما يخبرهما يتحديد الكونت عندما يتحديره المعالية الكونت عندما يخبرون

باقتضاب الواثق - أنه اشترك في سبع حروب وأربع ثهرات، ويواصل متسائلاً عما إذا كانا قد رأيا من قبل الجروح التي تخلفها ضربات السهام، وعلى نحو مفاجئ يخلع قميمه كي يكشف ندبتين بيضاوين تحت ضلوعه وآخرين متوسطتي الحجم على ظهره حيث أنته السهام من الخلف؛ فتعلق بريت Brett باقتضاب «فعلاً هناك شيّ ما». ويضيف الكرنت أنه أصبب بهذه الجروح في الحبشة Abyssinia وخلال رحلة عمل».

إن طبيعة مشهد من هذا النوع تبيو مختلفة إلى حد ما عن تلك الشاهد التي سبق لنا تناولها، بين أبدينا الآن إطاراً أحسن تصميمه بحيث يتناسب مع تفاهة الحياة في زحام باريس. إن هذا الحدث بكشف للوهلة الأولى عن أنه تجاوز مجرد كونه فاصلاً كومينياً.. بل يقدم ما هو أكثر من ذلك. إن الكونت بعير ـ على نحو متعجرف ـ عن مدى اعتداده ببطواته التي لم تقدر قدرها «لقد شاركت في سبع حروب وأربع ثورات؛ فيستثير تساؤل المرء عن أهمية ذلك النوع من العمل. إن اشتراك شخص في سبع حروب وأربع ثورات أمر يبدو خارج دائرة القواعد المعهودة؛ حيث يكون حب العنف لذاته، أو رغبة في التكسب، أو يكون النزوع إلى تأكيد الذات هي أكثر النوافع المتوقعة وراء ذلك الدور ، وبينو الدافع الأخير أنسب للحالة التي معنا إذا ما احتكمنا إلى أساوب الكونت، فهو يبدر متبجحاً، محبأً للظهور، فحوراً ـ بشكل فج ـ بجروحه من آثار السهام. إن الكونت يجعل الشجاعة والإقدام مدعاة السخرية، بل ربما جعلها شيئاً مكروهاً إلى حد ما. وثمة قضية أخرى تتخلل، في لطف، نسيج رواية هيمنجواي، وموقف أخر الشك المتواد عند القارئ (وهو في هذا

المثال الشك في الشجاعة المزعومة والبطولة الزائفة). إن جسارة الكونت المتخبطة تتناقض - في النهاية -) مع الشجاعة المتألقة لمصارع الثيران الأسباني روميرو Romero, وعند ذلك نرى الكيفية التي تتشكل بها القضية المحورية في الرواية، إن هيمنجوى يريد انا أن ندرك مدى روعة الحركة وخصوصية نمطها ونقاء طيفها، وأن نقف على حدة المقابلة بين ما نراه لدى الأغلبية الباريسية من الانشخال بما لا طائل وراءه، والحب المدمر الذات والإقبال على الشراب، والاستغراق في التفاهة وادعاء البطولة الزائفة.. وما نرى من التأنق والشجاعة الحميمة النقية في شعائر مباريات مصارعة الثيران.. كما لو كان يود أن يقول أن تلك هي الكيفية التي يعمارس بها المرء تلك الأحداث خلال الحياة.. تلك هي الكيفية التي يفعل بها الشخص الكثير مما يقعله الاخرون، قعلي النقيض من التبجح الشخص الكثير مما يقعله الاخرون، قعلي النقيض من التبجح الذاتي للكونت نجد روميرو يحتفظ برصيد نبله ووقاره.

لو أننا استبعدنا حدث الإقبال على الشراب مع الكونت باعتباره حدثاً كوميدياً، فلربما نفقد التركيز الخاص الذي يوليه للبطولة والأسلوب إننا - فيما أعتقد - نظل دون استيعاب فكرة هيمنجواي بمقدار النصف؛ لأن عقلنا ينخرط دوماً فيما هو أبعد مما نلاحظه بوعي، غير أننا إذا لم نتوقف مؤقتاً لدراسة الحدث الذي لدينا؛ فلربما غفلنا عن ذلك المثال الواضح الذي يصوغ - بجلاء وحدة التناقض بين ذلك الحدث والمشهد الأخير لمصارعة الثيران، ويبلور مصطلحات الموضوع.

إن المشاهد ذات البعد الكوميدي الواضح، أو التي تتعلق بالانسجاب إلى المناطق الريقية هي المشاهد التي تكسر حدة الحيث في الرواية، كما أن للشاهد التي تقع في أماكن خارج السياقات الاجتماعية للعمل غالباً ما تلقى الضوء على قيم وأنماط الحياة التي بحدث أن تهمل أو تشوه خلال النشاط الرئيسي للقصة.. مثل هذه الشاهد غالباً ما تسقط من الاعتبار، أو تعالج باعتبارها مجرد حشو زائد أو تغيرات في الإيقاع. في رواية The Sun Also Rises نجد أن مثل هذا الحدث الخاص باللجوء إلى الطبيعة يوضح القيم التي رأيناها تسرن في الرواية، وفي الطريق إلى مهرجان باميلونا Pamplona Festival في أسبانيا نحد أن حاك بارنين Pamplona Festival Barnes يقوم برحلة جانبية مم صديقه القديم بيل جورتون Bill Gortan لمبيد السمك من الأنهار الجبلية في إقليم الباسك. ويمقدار ما نبتعد عن حبكة الرواية على النحو المخطط لها يتحيد مدى وثاقة الصلة بين الحدث وموضوع الرواية. إن جاك وبيل ـ شأن الأصدقاء القدامي ـ يستشعران تمام الراحة في لقاء أحدهما بالآخر ، مما يجعل أمر التعارض أو الصراع بينهما غير وارد، إن هذا المشهد بياغت القارئ كما لو كان فاصلاً ممتعاً بين التوزيم الأوركسترالي المثير في باريس وأزمات الاضطراب التي شوف تواصل تفجرها فيما بعد في باميلونا، إنه نموذج لذلك النمط من المشاهد التي اعتبنا أن نمر عليها مروراً عابراً لأنها لا تستثير عواطفنا الايمقدار ضَنيل، ولأنها تبدو شديدة الاختلاف عما ألفناه في عالم الرواية.. مع أنها تجمل وظيفة دلالية كبيرة ؛ فمن خلال وميف عملية المبيد اليسبيرة المعتادة، والتعامل مع ما يصطاده المرء؛ ينقل المؤلف. بطريقة إيجابية – قيم الحياة التي فقدت في باريس،

.. وضعت ثقلاً ذا حجم مناسب في الصنارة، ثم ألقيت بها في

الماء الصافي على مقرية من حافة السياج الخشبي للسد. لم أنتبه للحركة الأولى اسمك السالمون، وعندما بدأت سحب الصنارة لأعلى شعرت أني أمسكت بواحدة، كانت تقاتل وتثني قضيب الصنارة حتى أبوشك أن ينكسر إلى قطعتين. ويعبداً عن الماء الهابر عند مسقط الشلال هزرت السمكة ثم ألقيت بها أعلى السد.. كانت جيدة، خبطت رأسها على حافة السياج الخشيي حتى استسلمت، وعندنذ وضعتها داخل حقيبتي. وبينما كنت أفعل ذلك تقافز العديد من أسماك السالمون في الشلال، ويأسرع منا بمكن وضعت الطعم في الصنارة وأنزلتها الى الماء ثانية فالتقطت سمكة أخرى وضعتها بنفس الطريقة، ولم تكد تمر لحظات معدودة حتى كنت قد اصطدت ستاً كانوا جميعاً بحجم واحد.. وضعتهم متراصين بعضهم إلى جانب بعض.. رؤوسهم متجاورة في اتجاه واحد، تأملتهم..كان لونهم جميلاً، وكذلك كانت هيئتهم بعد خروجهم من الماء البارد جميلة. كان يوماً حاراً. شققتهم جميعاً، أزلت قشورهم، نظفت يطونهم وخياشيمهم وألقيت ما خرج منهم جميعاً في النهر، وأخذت السالمون إلى الشاطئ.. غسلته برُفق في الماء البارد الغزير فوق السد، وعندئذ التقطت بعض عيدان السرخس الأخضر وحشوتها في الحقيبة.. ثلاث سمكات على طبقة من السرخس ثم غطبتها به. لقد بدأ شكلها معه لطيفاً، والآن الحقيبة مماوءة.. وضعتها في ظل الشجرة.

إن الفاعلية والكفاءة التى يتصرف بها جاك وهو يمارس هذا الأمر الذى يبدو هيئاً تتناقض مع الحركة المهدرة والسلوك السخيف فى أحداث باريس، كما يتناقض نقاء الطبيعة فى الجبال مع قذارة الحياة فى المينة، ففى الوقت الذى كان يتم فيه صرف اهتمامات القراء عن أحد الصراعات العنيفة غير المحسومة إلى نمط آخر من الصراع.. بدأنا نحن نستشعر الراحة من خلال تلك القواصل الحبلية. إن القيم لا يتم بثها مباشرة، ولكنها نتنامى فينا لاشعورياً؛ ولأجل هذا عندما تبلغ الأحداث نروتها فى الرواية؛ حيث يصاول المنفيون الغرباء تشويه التناسق الحيوى الرائع لمهرجان مصارعة الثيران الأسباني وإفساد جماله؛ نتجاوب نحن مع ذلك النوع من الأحكام التي يريد منا هيمنجواي صياغتها. إن المشهد الذي يبدو عرضياً على نحو واضح، والخاص برحلة الصيد التي قام بها جاك وبيل قدم لنا، فى إطار مألوف وصياغة نتمشى مغ تجربتنا الخاصة، نمونجاً، واقعياً للجمال وضبط النفس والكفاءة التامة التي يؤمن هيمنجواي أنها عنصر حاسم لاستمرار الوجود المحترم في عالم مضطرب.

إن المشاهد التي نهتم بها يمكن أن نطلق عليها اسم «المشاهد البنائية» أو مشاهد التكوين Compositional Scenes, تلك هي البنائية أو مشاهد التي تقنن شكل الحياة ونسيجها؛ حيث تقدم القيم التي يمكن اختبارها في الرواية أو تعين على التعرف عليها. وثمة نقطة أخرى أود توضيحها تتعلق بتوظيف المشاهد البنائية قبل بلوغ مشاهد النروة.. فالرواية، شأنها شأن سائر الأعمال الفنية الطويلة، لها إيقاع خاص، والإيقاع يعتمد على طبيعة المشاهد البنائية، فيسرع عندما تقدم القصة على نحو موجز أو مكثف، على نحو ما نلاحظ خلال بعض المشاهد الحيوية تنتمى إلى هذا النوع، ونجدها في الجيزء الخاص بباريس في رواية The Sun Also Ruses, ويبطؤ الإيقاع عندما يتحول الكاتب إلى وصف ملامح مشهد ريفي

قصير على نحو ما نجد فى رحلة الصيد التى قام بها «جاك» و
«بيل» فى الجبال. كذلك يتشكل الإيقاع من خلال تكرار الأحداث و المواقف أو تنوعها على امتداد العمل. وعندما نلاحظ تكرار موقف
معين يتضمن بعض الأحداث أو العلاقات القائمة بين الأشخاص
فيأتى شبيها بموقف معين سبق ظهوره من قبل.. نجد أنفسنا
منخرطين فى نموذج سابق من الفعل والدلالة. وريما كنا كذلك
مهيئين لنوع من الاستجابة العاطفية الشبيهة بما ينشأ عند المرء فى
الموقف السابق. ومثل هذه التقلبات فى الاستجابة هى التى تنظم
تجربة قراعتنا الخاصة خلال إيقاع معين.

ربعا كانت أكثر نماذج التكرار شيوعاً في الأنب المنثور تتمثل في تلك المشاهد الغزلية التي يتضام خلالها العشاق، ثم ينتثرون في نوع من الرقص الزوجي الذي يتخذ طابع العشائر الجماعية المقتنة. إن كساتب القسرن العسشرين البسريطاني دي إتش لورانس^(۲) كساتب القسون العسشرين البسريطاني دي إتش لورانس^(۲) من D.H..Lawrence يقوم بعمل تنويع فعال في الإيقاع ـ كي يقول من خلال ذلك ـ إن العشاق في روايته: قوس قزح The Rainbow من خلال ذلك ـ إن العشاق في روايته: قوس قزح بمسورة غريزية ـ إلى إيقاع طبيعي أرحب يتحكم في الحياة الإنسانية كلها. وخلال مشهد لا ينسى نرى فتي وفتاة يكومون حزم القمح تحت ضوء القمر:

لقد عملا معاً، يقدمان ويغدوان بإيقاع يجعل من خطوهما وتمايلهما نغمات متوافقة، انحنت الفتاة.. حملت حزمة العيدان، أدارت وجهها نحو الظلمة حيث كان هو واقفاً هناك.. سارت بما تحمل فوق بقايا الزرع الذي تم حصده، تمهلت.. حطت ما تحمله.. ثمة أصوات همس ووشوشة تصدر عن حركة عيدان الشوفان. كان

يتسلل بالقرب منها، وكان يجب أن تعود مرة ثانية.. وهناك كان القمر المتلالئ يلقى بنوره فوق صدرها العارى فيجعلها تبدو كموجة بين مد وجذر.

ودائماً كانت تروح قبل أن يصل، وبمجرد وصوله تتراجع بعيداً، فيجرى.. وحين يمضى هو بعيداً تثنى هى ثانية.. ألا يلتقيان أبداً؟ رويداً رويداً بوداً صوت خفيض عميق يتردد فى أعماقه يشده إليها. يستلفتها ويحاول أن يجنبها إليه تدريجياً كى يحدث اللقاء.. كى يكونا معاً. وعند اللقاء الحتمى تتجاوب أعواد القمح وتسمع وشوشاتها.

من الواضح أن هناك إيقاعاً حركياً يتخلل هذا المشهد، ولكته يستثير إحساساً أكبر بالإيقاع البنائي للسلوك؛ حيث يذكرنا بأننا جزء من الطبيعة، وأن لهذه الطبيعة نبضها الخاص الذي يستمد من تلك المواسم التي تحدد الزرع والنمو والحصاد والمد والجزر الذي يعلو وينحسر تبعاً لمنازل القمر. وكل الرجال والنساء يتجاوبون بحكم طبيعتهم - مع ذلك النبض، وهذا المعنى يعد أحد المضامين التي تقدمها رواية ولورانسه :أعني الصلة التي تربط ما بين الفرد والطبيعة، والوسائل التي ينتهك بها إنسان العصر الحديث قداسة هذه الصلة. فإذا ما تجاوزنا هذا المعنى وجدنا نموذجاً من القراءة الأعمق يعلن عن نفسه في رواية «قوس قزح» The Rainbow الذاكرة مشهداً أن مشهد الحب تحت ضوء القمر يستدعى إلى الذاكرة مشهداً أسبق لجيل بنكمله من المحبين تحت ضوء القمر، وكلا المشهدين يتردد أصداؤهما خلال المشاهد الأخيرة التي تجمع كل فتي وفتاة تحت ضوء القمر. إن كل حدث يتضمن ملامح وأصداء من الأحداث

الأخرى؛ فيوقظ فينا الإحساس بما يتردد خلاله من مواقف ومعان سابقة. وحيث إن كلا منها يختلف إلى حد ما عن سواه، وحيث إننا نكون واعين كذلك بهذا الاختلاف، فإننا نستمد مصادر التأويل من بين ثنايا تلك الاختلافات.

لقد أطلت التأمل في المشاهد البنائية التكوينية وما تتضمنه من احتمالات مختلفة، وذلك لأننا .. كما سبق القول ـ نكون أميل إلى استبعانها بعكس مشاهد الثروة والمحانهة التي تحفل بصبراع الشخصيات، وترهص بالكثير من القرارات التي تتبلور وتخرج إلى حير التنفيذ.. فإن من السهل علينا أن ننتبه إليها ونوليها كل الاهتمام؛ إذ أننا متأهبون لها.. حتى يكون من تلك الشاهد ما يتطلب نوعاً خاصاً من الحساسية؛ فإننا نقرن بعضها إلى بعض في مشاهد حاسمة، ونستحضر الكثير منها في الذهن؛ لأنه بتعين على القارئ أن يكون قايراً على إيراك مدى تأثيرها الكامل. وفي كثير من الحالات يستطيم المرء أن يكتشف في مثل تلك الأحداث أنماطأ من العلاقات وضروباً من المعاني التي تكمن بين السطور، إن لحظات الذروة الماسمة في القصة تبث أشعتها عبر نص الرواية. فتسلط الضوء على أحداث الماضي وقيمة، توقد الفكر، وتستشرف بيصيرة نافذة - وقائع المستقبل، ولقد أكد الناقد مسارك سبيلكا Mark Spilka أن يعض الروايات تتضمن ما أسماه «الشاهد المتدة» "Expanding Scenes" التي تجسب التوبّر والموضوعات التي تنتشر على امتداد الرواية^(٢). ولما كانت طبيعة الروايات تقضى بامتداد الزمن ومسرح الأحداث، حتى إن التفسير العام الشامل لها يكون أمراً صعباً وغير دقيق؛ فلا مقر أمامنا من البحث ـ عبر السرد الروائى ـ عن تلك اللحظات التى يقدم كل شئ خلالها بإيجاز وتكثيف كما لو كان معبأ فى كبسولة، وكثيراً ما نجد تلك اللحظات، وغالباً ما تقترن بما يصدر عن الشخصيات من تصرفات حاسمة وخطيرة.

مثل هذه المشاهد التي تبلغ فيها الأحداث ذروتها تأخذ أشكالاً مختلفة؛ تبعاً للمفاهيم الخاصة ببناء الرواية.. فالمء قد بجيها .. على مصبل الثال .. في مشاهد الصبراع والمواجهة في الأعمال التي يكون المبدأ الإيجابي المهيمن عليها متمثلاً في تصعيد غضينا المنصب على أحد الأشخاص نتيجة للضيق أو الضغط أو جِرِأَةِ الفعل، وقد يجدها المرء في مشاهد القران ـ الزواج أو العشق أو الاتصال الجنسي ـ من الروايات حيث إن رغيتنا ـ فيما يقال ـ تتجاوب مم اللقاء الذي يجمع بين عاشقين. وقد تتمثل مشاهد النروة والإثارة، في أعمال أخرى، في لحظات التواصل أو كشف الأسرار، أو فهم الذات، أو استشعار الحرية وممارستها، في رواية ناثانيل هوبثورن N.Hawthorne التي تسمى «المنزل نو الأسبقف الهرمية السيعة (1) The House of the seven Gables يغلب أن تكون لحظة النروة هي لحظة الانطلاق أو الهروب، ومن خالال الشاهد البنائية المبكرة يقوم هوثورن بيناء إطار من الجمود المستحكم حول عائلة سنشدون Pyncheon التي كانت تقيم في القصر القوطي.. المزل ذي الأسقف الهرمية السيعة. ويعتقد أن لعنة تجثم على هذه العائلة، ذلك لأن أحد أجدادها وهو الكواونيل بينشيون Coinel Pyncheon طمع في امتلاك المنطقة التي يقع بها ذلك المنزل، وتقول الأسطورة أن ذلك تحلقق له بالفيعل بعيد أن أصرق المالك الأصلي للمنطقة ماثيو مول Mathew Maule زاعماً أنه أحد السحرة. وأياً ما كانت تفاصيل الماضي، فإن عائلة ينشيون تعيش في الوقت الجاضر ظروفاً عصيبة، فالمنزل في حاجة إلى ترميم، والسجاد أصبح بالياً، كما أصبح الأثاث متهالكاً، ومن تبقى من أفراد الأسرة ناله من العلل ما نال البيت وأثاثه. أما ابن العم الحقود ـ القاضي جافري بينشيون Judge Jaffry Phncheon فيمارس تأثيره، الذي بوشك أن بكون استعباداً غريباً على الشخصين اللذين يقطنان المنزل: خادمة عجوز واهنة تسمى هبزييا Hepzibah وشاب عقيم محموم اسمه كليفورد Clifford والأمر يرجع، بالطبع في جانب كبير منه، إلى ضعف كليفورد وهيزييا الذي يجعل منهما ضحية. لقد انقطم كل منهما عن العالم المحيط به منذ أمد يعيد، فالرجل بشية زهرة رقيقة مستدفئة داخل حوض زجاجي الزهور نبته طفيلية والمرأة أشبه بوردة قديمة حفظت تحت اوح زجاجي منذ أمد طوبل، ورغم كل شئ.. هناك نوع من الإثارة في الحركة، حيث نرى كليفورد وهيزيبا يحاولان، في صباح أحد الأيام، الذهاب إلى الكنيسة، ثم يعودان سريعاً مخافة الاحتكاك بالناس الآخرين. كما أن اثنين من الشخصيات الأخرى، لم تصبهما لعنة بينشيون يربطان نفسيهما بعلاقة ما مع كليفورد وهيزيبا.

إن التوقعات التى ينهض عليها اهتمامنا بالقصة ذات جانبين: يتمثل أحدهما فى الكارثة المرتقبة عندما تمارس اللعنة فعاليتها. وتمثل الجانب الآخر فى إمكان شغاء كليفورد هيبزيبا من عبودية المرض النفسى والروحى، وعندما يموت القاضى جافرى بينشيون فجأة: يستشعر كل من كليفورد وهيبزيبا فوراً إحساساً جارفاً بالحرية، ويتوجهان فى واحد من مشاهد الإثارة الحاسمة التى تضمنها الفصل السابع عشر ـ إلى محطة السكُّك الحديدية كما لو كانا يهريان من الماضى الجاثم ليبدأ حياة جديدة.

إن تفسير مشاهد الذروة يتطلب منا ـ يصورة أساسية ـ كل ما نبذله إزاء المشاهد البنائية، ومن ثم يتطلب منا التأني في دراسة دلالة الأحداث بطريقة مناشرة، فنتتبع ما تنضوي عليه المواقف، ونعنى بما بقال وما بجيث، وإذلك عنيما يشتري كالبفورد تذكرة القطار يون إيراك يقبق للمكان الذي يريد أن يصل إليه؛ فإننا نكون على يقين من أن الرحلة في حد ذاتها ضرب من اعتقاد المرء، شبه البائس المتعلق بأمل ساذج، في أن الشخص الذي يستطيع الهروب أو الخلاص هو ذلك الشخص الذي بغاير المكان الذي قضي فيه الماضي، إن القطار في حد ذاته يحمل دلالة ما، وفي القرن الماضي كانت السكك الحديدة ترمز إلى الحركة، وإلى روح الحداثة الأمريكية القائمة على التوسع. إن وجود كليفورد وهيزييا وجود جامد، أم تمسه الحياة الماصرة على نحو غريب، ومِن ثم يفترض في القطار أن يرميز إلى معادرتهم الدخول إلى حيوية العالم الراهن، ومع أن القطار هو الوسيلة الوحيدة هنا للدلالة على التغيرُ الإنساني، فإنه لا يستطيع أن ينجز هذا التغير بنفسه. ذلك إننا نصدم ـ خلال مسيرة الرحلة المطردة . بكونها غير ذات جنوى، إن كليفورد شخص ثرثار على الرغم منه، فهو يبادر ـ في صدق وحرارة ـ أحد القرباء في القطار بالحوار، وفي الوقت الذي كان معنياً بتقديم أفكاره بحماسة وانفعال.. كان الغريب يلتمس لنفسه مخرجاً من هذا الحوار،

إننا نتبين من خلال ذلك أن التحرر في الحقيقة قد لا يجاوز مجرد كلام، كما نتبين ـ هنا وفي أماكن أخرى من عالم الرواية ـ أن ثمة عائقاً بينه وبين الناس لا سبيل إلى اجتيازه. إن فرص كليفورد في توسيع دائرة علاقاته الإنسانية تتبدد على مرأى منه.

إن مكان وقدوع الأحداث هنا هو عبرية قطار نقل أناسباً تستهويهم مغامرة السفر ويقم بينهم تعارف لحظى وهو مشهد يؤكد وهمية خطط كليفورد وهيزييا. إن توهيج الضوء داخل العربة وحرارة الحوار الدائر من الغرياء الذين لم يلتقوا إلا منذ وقت قصير لأمر يؤكد زيف لحظة النشوة التي يعيشها كل منهما، ولأجل هذا تنتهي هذه اللحظة العارضة في أول محملة بقف فيها القطار ، في بداية الرحلة نجد كليفورد يتحرك بحبوبة غربية، فيبنو كمن يستعرض حبوبة لم يعهدها في نفسه من قبل، ولكنها ـ كما نعرف ـ حبوبة زائفة وغير طبيعية. إن الراوي بشيهها بلحظة السكر التي يحسها شارب الخمر؛ وإذا نرى هيزييا تحملق في كليفورد من حين لآخر كما لو كانت ترى مجنوباً. ومن الأشباء التي تبيو أكثر تعميماً وأبعد عن دائرة التميز والخصوصية قدرة كليفورد المحبودة على الإمساك بناصية الأمر فيما يتعلق بكونه هو الذي يأخذ قرار الهرب. مثل هذا التحول في العلاقات ـ حيث كان كليفورد يعتمد كلية فيما مضي على هيزييا ـ بجعلنا نطمئن تماماً إلى ما سبق أن أبركناه من شأته.. إنه ضعفه الطفيلي. إننا نستوعب على نحو أكثر جيوبة مدى أهمية مسألة تأكيد الذات التي ينشد تحقيقها بالنسبة له. غير أن المشهد لا يكاد بنتهي حتى يستنفد كليفورد قوته الواهنة، ويتوجه إلى هيزيبا قائلاً: «يجِب أن تتولِّي أنت القيادة الآن.، افعلي بي ما تشائين» إن ارتداده إلى التبعية مرة أخرى يجعل الجهد المجهض لإيجاد ذات مستقلة للشخص يبلغ نروته. والآن نحن نعلم أن هذه كانت فرصته

الأخيرة، وها هي قشلت، وفي ختام الفصل يقر الاثنان بالهزيمة؛ فسوف يعودان أدراجهما إلى المنزل ذي الأسقف الجمالونية السبعة.

هذا هو ما نتوقعه من مشاهد النروة: أزمة، لحظة حدث، ثم محك اختبار.. كل طموحات الشخصية ورغباتها وتوتراتها أو مخاوفها توضع في المواجهة، ويكشف السلوك في لحظات النروة عن الطبيعة الحقيقية للشخصية ومنزلتها الفعلية وقدرتها على الفعل والحب والخيال على أوضح نحو ممكن، إن المشاهد الجوهرية الحاسمة هي التي تشحذ قدراتنا على فهم الخواص الذهنية أو المقومات الذاتية التي ربما اقتصر الأمر بشائها خلال المشاهد البنائية على مجرد الإلماح الخاطف. ومن المفترض أن هناك خطأ التطور في الحبكة وفي توقعاتنا، وفي علاقات الشخصية يواصل تناميه صعداً.

إن المشهد يدعم المضامين الأخرى في الرواية حين يرتد إلى الخلف كي يستدعى أحد المشاهد التي تسهم بنصيب كبير في بلورة معنى العمل. إن قوة ذلك المنزل وأسطورته تنال الاهتمام من خلال ملاحظات كليفورد التي يقول فيها: «إن الروح تحتاج إلى هواء، إلى تطهير شامل وتغيير بورى منتظم لذلك الهواء. شمة تأيرات مرضية تصطنع ألف وجه وشكل تتجمع من حول البيوت، وتلوث حياة ساكنيها. لا يوجد مناخ بلغ من الفساد ما بلغه مناخ هذا البيت القنيم المسمم بمن ماتوا من الأجداد والاقارب «إن التضمينات الأوسع للعنة شراهة حب التملك تبدو جلية في الحياة الأمريكية: «إن ما نطلق عليه اسم الممتلكات الحقيقية – الأرض الصلبة التي يقام عليها المنزل عن موطن الداء في كل ما نرتكبه العربية من تأم في هذا العالم. عنما يرتكب المرء أي إثم، فإنه يحمل

على كاهله تلاً هائلاً من الشر.. قاسياً صلباً مثل صخر الجرانيت، يجثم على روحه بقوة عصور لا نهاية لها.. فقط كى يبنى قصراً فخماً للحياة المعزولة لكل من كليفورد وهبزيبا عندما تصف هى تجريتهما بئنها كانت أشبه بحلم. إننا نلتقى مرة أخرى بصورة دائمة التكرر عبر الرواية عندما نسمع هبزيبا تقول فى لحظة تأمل: «كانت أقرب ما تكون إلى نوع من الخضروات التى لا يمكن أن تحتفظ بحياتها طويلاً إذا ما انتزعت من جنورها «إن الحديقة الكثة غير المنسقة الرابضة خلف المنزل ذى الأسقف الهرمية السبعة قد وظفت فى مشاهد بنائية سابقة باعتبارها رمزاً أو شعاراً دالاً على وظفت فى مشاهد بنائية سابقة باعتبارها رمزاً أو شعاراً دالاً على الأسرة نفسها: نعو للداخل، تشبعث، نشدان الهواء، وفرة من الأعشاب الضارة والعقد تلتف من حول الجنور العميقة فى تربة متحللة قاحلة، ومناظرة هذه الحال بحال هبزيبا وتعلق كليفورد بها تكشف عن تطابق تام.

بهذه الطرق وسواها يسير المشهد ـ على نحو لولبى ـ ليلمح إلى ما تعنى به الرواية من قيم صورية ودلالية ـ واعتماداً على مثل هذا الحدث من أحداث النروة يمكننا تتبع تلك المسارات اللولبية ـ إن المشهد الذي ينتمى إلى هذا النوع لا يقدم اختباراً جبياً للشخصيات، أو يصنع طبائعهم ومواقفهم داخل دائرة التركيز الحاسمة فحسب، ولكنه يقود بحثنا عبر الرواية على النحو الذي يمكننا من اقتنفاء أثار موضوعاتها ونمانجها، كما أنه يحدد الخطوط العريضة التي سوف يتم السير عليها فيما بعد ولا يقل عن ذلك أهمية أنه يهيؤنا للعمل انطلاقاً من نقطة محددة في سياق الحدث والموقف، وتلك ـ كما أشرنا ـ خصيصة ينفرد بها هذا المشهد

الجوهري في إتمام تفسير أي مشهد من مشاهد الرواية.

إننا الآن نستطيع أن ندرك التفاعلات الدقيقة في العناصد الروائية، ويمكننا أن نبداً في تنظيم حديقتنا المتشابكة الأغصان من الموضوعات والتوظيفات والأسس البنائية، إن اهتمامنا يجب في النهاية - أن ينصرف إلى ما هو أكثر تعقيداً، وربما أكثر فعالية من بين تلك العناصر.. إنه توظيف اللغة.

الفصل السابع

اللغة هي ـ بالطبع ـ أداة الأنب القصصي، وهذا أمر سو مفهوماً بالقدر الكافي.. أما ما لا بينو مفهوماً بالقدر نفسه، أه لا يلقى العناية الكافية، فهو الطريقة التي تصوغ بها اللغة تلك التجربة التي يشترك فيها أثناء القراءة. حقيقة، بييو من الصعب أن نصوغ خطوطاً ارشابية معينة يمكن أن تكون ذات جيوى في تفسير يور اللغة في حكى القصة، وتوصيل المحتوى القيمي والوجداني لرواية من الروايات. إن الفروق اللغوية التقيقة بالغة التنوع والمغايرة من كتاب لكتاب، بل داخل العمل الواحد، وثمة عوامل شبيدة التعقيد تسمهم في ذلك على نصو منا نرى في التنوع الدلالي، فهناك المعنى الصبريح المناشير أو الإشاري التقريري وهناك المعنى الضيمني البعيد،، حيث نجد فكرة معينة تبدو واردة تستدعيها لفظة أو تقترن تتلك اللفظة فضيلاً عن معناها اللياشير، كما أن من هذه العوامل مستويات الخطاب اللفوي، وإنقاع الجمل، وأصوات اللاشعور، وضروب المغايرة في التركيب النحوي وبناء الجملة.. حتى إن كل ما أعترم القيام به هناء أو أقصى ما يمكنني أداءه هو «لفت نظرك صوب، الفروق اللغوية والتأكيد على أن مدى إدراكنا لرؤية الكاتب يرتهن بلغته.

إن الرواية ـ باعتبارها شكلاً فنياً متميزاً ـ تبيق في الأعم الأغلب، أميل إلى تفضيل اللغة القادرة على النهوض بمهمة التوصيل.. لغة التواصل التلقائئ؛ حيث تكون مهمة الكلمات أن تتهض ـ إلى حد كبير ـ بدور أداة نقل التجارب والأفكار إلى القارئ خلال العالم القصصى، وإذا كانت مهمة اللغة في الرواية توصيلية إلى حد بعيد؛ فإننا لا نحتاج حينئذ إلى البحث، ابتداء، عن الإيقاعات، وأنماط الكلمات وتفاعلاتها، وطرائق التعبير التي تتبدى من خلالها. إننا نتعامل مع الكلمات والعبارات من منظور الدور أو الوظيفة التي تؤديها: إنها تكشف عما في ذهن الشخصية من أقوال أو معلومات تتعلق بما يجرى بالفعل في عالم الرواية. كما أنها تنقل المطومات والمواقف، بل تنقل الانفعالات والقيم من خلال المنظور الذي ترجد عليه هذه الأشياء في الرواية.

إن لغة السرد الروائي في رواية Henderson, The Rain على سبيل المثال هي في الحقيقة لغة توصيلية تلقائية في الأساس، بل إنها تفرط في ذلك أحياناً.. ها هي افتتاحية الفصل الرابع تبدأ على النحو التالى:

«ألا يدعو للعجب أنى اضطررت إلى الذهاب إلى أفريقيا؟ ولكنى أخبرتك أن هناك دوماً يوماً يأتى للدموع والجنون. كانت لدى معارك، وكنت أواجه المتاعب مع الفرسان. لقد هددت مراراً بالانتحار، وفي الكريسماس الأخير عادت ابنتى ريسى Ricey من المدرسة الداخلية إلى البيت، فنالت نصيبها من مشاكل العائلة. لقد أصبحت متبلد الحس. أنا لا أريد أن أفقد هذه الطفلة في فضاء خارجي، قلت الليلي: اعتنى بها جيداً.. هل ستقطين؟».

إن بنية هذا الحوار تخبرنا أن اللغة تواجه حالة من القسر أو لى العنق بسبب تحجيمها داخل أطر صارمة جامدة من التعبير التوصيلي المباشر، فالسؤال البلاغي الافتتاحى: «ألا يدعو العجب أنى اضطررت إلى الذهاب إلى أفريقيا؟ «هو دعوة صريحة كي تفهم

أخرى لبيان مدى حاجة «هندرسون» للتواصل قبل كل شي أما إجماله السريم لتجاريه الماضية في جمل بسبطة من نوع «كانت لدي معارك، كنت أواجه المتاعب مع الفرسان، هييت مراراً بالانتجار، وفي الكريسماس الأخير ٥٠٠ فتعيير عن اضطرار فندرسون الشرح والتوضيح. إذ يجب أن يعير عما يجيش في صدره بما يرجو أن يكون نوعاً من التتابع المنطقي «كانت لدى معارك، كنت أواجه.. لقد هددت.. وحينئذ... وإن تدفق تلك الأحداث بنم عن مدى الحاح محنته العاطفية، وضغطها الدائم عليه، وهذه المحنة هي، في حد ذاتها، إحدى حقائق الموقف الذي ينشد هو توصيله. إن هندرسون بحاول أن بجعل إشارته لتاعبه (التي سبق أن لاحظناها) تبيي منطقية وموجعة وهو يجمع خبوط تجاريه بطريقة تجعلها ذات مغزى. إننا نجد اللغة هنا لغة تستخدم لأجل التومسل من أقصر الطرق المكنة. ورغم ذلك فإن بمقبورنا أن تكتشف داخل هذه الفقرة نفسها بعش التعبيرات اللغوية لا تقتصر فيها وظيفة اللغة على الترصيل فحسب، فعندما يقول هندرسون تلك العبارة الغامضة وأنا لا أريد أن أفقد هذه الطفلة في الفضاء الخارجي»، فإننا نفهم الحالة العاطفية التي يريد إيصالها ولكن أنهاننا تستوعب كذلك منظوراً جديداً للغة. إن الصورة السريعة لفقدان طفل في الفضاء الخارجي تنطيع في أذهننا حتى حين تكون غايتنا الأساسية من قراءة الفقرة الحصول على معلومات تتعلق بالشخصدة. إنها تشكل نوعاً من المجاز اللاشعوري الذي يسهم يقوة في تشكيل إحساسنا بمأزق هندرسون.

مأزق التحدث بوضوح وتعبيره متبلد الحس «هو إشارة سريبة

إن اللغة هنا لغة مجازية تبث من الإيصاءات الدالة ما يمكننا استيعابه على مستوى آخر.. الستوى الذي يطرحه علينا المجاز بصرف النظر عن المعنى الإشارى الحرقى. أما الجملة الثانية في عبارة هندرسون التي يقول فيها: «هناك دوماً يوم يأتى الدموع والجنون «فتثير كذلك مثل هذه الإيحاءات، ولكن بطريقة مختلفة نسبياً.. إذ إنها - فضلاً عن كونها تبدع صمورة تحمل دلالاتها وتداعياتها إلى القارئ - تتضمن قيمة لغوية أخرى، فاختيار كلمات «الدموع والجنون» التي تأتى بعد كلمات «هناك دوماً يوم يأتى» المقتبسة من الكتاب المقدس تفجر الدلالات الدينية التي تعد بذاتها قرينة الدلالة على الأوقات العصيبة والمحن وحتمية الألم وهيمنة القدر. واسوف تتاح لنا الفرصة، فيهما بعد، اسبر أغوار الاستخدامات الرائعة لهذه الإنماط من المجاز أو التناص اللغوي.

إن الفقرة التى حالناها من رواية هندرسون ملك المطر Henderson the Rain Kinkg توضح - بالدرجة الأولى - كيفية استخدام اللغة لأغراض التوصيل المباشر. إن افتراضنا أن اللغة الروائية سوف تكون لغة توصيلية يبدو افتراضاً بالغ القوة إلى الحد الذي يجعلنا نهيئ أنفسنا التركيز على مدى الحاجة إلى التوصيل، أو العناية بحالات الإخفاق في التوصيل أو عدم كفايته. وعندما تكون هذه النبرة عالية كما هو الشأن - في حالة هندرسون - ذلك البائس الذي يفضفض بكل تفاصيل ماضيه السيئة؛ فإننا قد نستشعر إحساساً متنامياً بالحذر الإنساني في التجاوب معه. وعندما تبدو اللغة، شائها في حالة هندرسون أيضاً، قاصرة نسبياً عن النهوض

بدور الموسل الجيد، حين يعجز عن قول ما يقصد قوله أو يقوله على نحو غير جيد أو كاف؛ فإننا نستشعر نوعاً من المجاوية الساخرة أو الهزلية الموقف. إن السخرية تنشأ حينما يجعل المؤلف قارئه يقهم الموقف بشكل مختلف عن الراوى، أى عندما يجعل القارئ يستشعر عدم إدراك الراوى، أو قصور فهمه الموقف، أو محدودية رؤيته. ففى الوقت الذى نشهد معاناة هندرسون من أجل توصيل الموقف، ونتيين تدريجياً أنه هو نفسه لا يدركه على نحو جيد؛ فإن السخرية تهيمن على استجاباتنا له. إن المؤلفين المحدثين يقيمون علاقات تهكمية من هذا النوع بين القارئ والراوى لأسباب متنوعة؛ فهم يمنحون القارئ الإحساس بالرضا عن تفوقه في الفهم، ومن ثم يحرضونه على التقييم والنقد، كما أنهم يبدون معبرين عن الظروف المعاصرة بصورة أنسب وأكثر ملاحة، فضلاً عن أنهم يسلطون الضوء بقوة على مشكلة التوصيل الروائي في حد ذاته.. صعويته وقصور اللغة في شئه.

إن اللغة العامية - لغة الحياة اليومية - المستخدمة على السان شخصية راو مثل هندرسون (أو التي يستخدمها أحياناً الراوى العليم) تؤدى غالباً إلى السخرية والفكاهة: ذلك أنها تحمل - ضمناً - عناصر هزلية لأننا نعرف - من خلال تجربتنا الخاصة - أن سياق الحوار التقليدي العادى يقصر - إلى حد ما - عن تحقيق أهدافه، وقليل منا من يستطيع أن يتحدث حديثاً متميزاً ومؤثراً بعرجة تجعل كلماتنا المنطوقة تعبر بدقة تامة عما نحاول إبلاغه، إننا نحاول التغلب على ذلك من خلال التكثيف والمبالغة، وهذا ما نجد في مونولوج

هندرسون منه الكثير. إن الإفراط في المبالغة والتكريس اللغوى غير المنتظم من أجل تعويض قصور اللغة أو عدم دقتها يعد بصرياً خصباً للكوميديا غالباً والسخرية أحياناً.. فإلى أي مدى يمكننا أن نستجيب لذلك الاضطراب المتواصل الذي يحدث تيار العامية المندفع خلال محاولتها المحيطة في أن تكون لغة الإيلاغ والتوصيل؟

ان إمكانات اللغة وأمادها تمارس تأثيرها في الاختمارات المطروحة أمام الراوي؛ فإذا كان التعبير العامي عن الذات من ذلك النوع الذي يستخدمه هندرسون في نقل انطباع معين بالتفكك والارتباك وعدم القدرة على التركيز (في جانبي اللغة والتجربة التي تنقلها المرء)، قبان المؤلف الذي يربد إيجاد مثل ذلك الانطباع عن العالم الروائي سوف يختار عندئذ مثل ذلك الراوي، ولأن لغة الحديث العادي غالباً ما تقود إلى السخرية والتهكم؛ فإن كتاب هذا القرن الذين ينظرون إلى الحياة بمنظار ساخر أو كوميدي يعيلون إلى إحداث ذلك من خلال السرد بلسان الشخصية الأولى في العمل. ولهذا نحد أن كوبراد Conrad عندما أراد إحداث الارتباك والتعقيد الساخر من حول تصرفات لورد جيم Lord Jim وقيمه.. لجأ إلى مارلو Marlow الراوي الذي جاءت لفته ـ على نحو ما رأينا ـ متمثلة في جمل وتعبيرات فاسفية تبدو مترهلة أحياناً وملتوية غير سوية أحياناً أخرى، ولقد استخدم . قبل ذلك ـ راوياً ضمنياً غير محدد ويمكننا أن نلاحظ مدى الاختلاف في لغة السرد الروائي لكل من «هندرسون» و «مارلو» خلال قراءتنا لوصف رفاق «جيم» عندما كان يقضى في أحد المواني الشرقية المنعزلة فترة نقاهته من إصابة

قديمة أصابته أثناء عمله في البحر:

كان أغلبهم رجالاً على شاكلته، ألقت بهم هناك بعض الحوادث التى واجهوها باعتبارهم ضباطاً فى السفن الريفية. إنهم يحسون الفزع الآن من الخدمة فى وطنهم الأم وما يكتنفها من الظروف الصعبة والنظرة الصارمة للواجب ومخاطر المحيطات العاصفة. لقد كانوا متاقلمين مع السلام الأبدى للبحر والسماء فى الشرق، فقد عشقوا الرحلات القصيرة والاتكاء على المقاعد المريحة فوق ظهر السفينة، وسط هذا العدد الكبير من العاملين المحليين الذين يحسون إزاءهم بالتميز لكونهم من نوى البشرة البيضاء. لقد التعدوا من فكرة العمل الشاق، وعاشوا حياة سهلة ومتقلبة.. دوما على حافة البطالة، ودوما على حافة الانشغال، يقومون على أمر الصينيين أو العرب أو خليط من هؤلاء وهؤلاء. لقد كانوا على استعداد لخدمة الشيطان نفسه إذا ما توفرت لهم حياة سهلة بالقدر الكافى.

هذه الفقرة تستخدم اللغة كذلك باعتبارها أداة توصيل وتقرير حيث يتضح الإصرار، الذى لا يحتاج إلى دليل، استخدام لغة عامية أن أكثر بساطة في اختيار الكلمات حتى يمكن إيصال الرسالة بصورة جامدة صلاة على نحو ما كان يرغب هندرسون. إن المتحدث هنا يصدر أحكاماً قاطعة من خلال اختيار بارع الألفاظ الإسناد والظروف مثل «متاقلمين»، «مغرمين»، «فزعين»، «باضطراب»، ومثل هذه المهارة في الغوص خلال أعماق دوافع الشخصيات ومثيراتها يجعلنا ـ نحن القراء ـ قادرين على استشعار ما يتشكل بداخلنا من

الأبوات الفعالة التحليل النقدي. كما أن الحمل محكمة البناء يقبقة التركيب، راسخة متماسكة حيث اختيرت كلماتها من نوع والتميز بالبشرة البيضاء» أو «نوماً على حافة العمل» فلا يمكن إجراء أي تعديل عليها. إن الأسلوب ينتمي إلى ذلك النمط الذي نسميمه بالأسلوب الرسمي، وهذا الأسلوب من شأنه كذلك أن مضطر القارئ إلى التفاعل معه كما أو كان أسلوباً مهممناً مفروضياً؛ ذلك أننا نستخدم الأسلوب الرسمي الصارم في حبيثنا مع الشخص الذي يقف منا موقف المتعلم أو يخضع لنا خضوع المرؤوس لرئيسه. كما أنْ هذه الفقرة تبدو فعالة إلى أقصى حد؛ فالجملة التي تقول: إنهم الأن فزعون من فكرة العمل في الوطن الأم وما يكتنفه من الظروف المتعية والنظرة الصيارمة للواحب ومخاطر المحيطات العاصيفة وتحيط بكل الاعتبارات من خلال تعبيرات بليغة متوازنة، تتواصل في إيقاع سريع، ويرتبط بعضها بيعض على نحو محكم. مثل هذه اللغة، ومثل هذا البناء الأسلوبي بصدمنا حين بجعلنا لا نكاد نجتمل الناس أو نبيق غير متسامحين معهم، مثل هذه اللغة القاطعة «البريطانية القحه تحمل فيما يبيون السخرية والإزيراء في طباتها،

ربما كنت متخيلاً تلك السخرية، لكن بمقدورنا ـ اعتماداً على ذلك التوضيح، واسمتدادا لتلك الفقرة من رواية هندرسون ملك المطر ـ أن نلاحظ مـدى تأهب الذهن لإدراك تنامى الائتلاف القائم بين خيوط الإسقاطات العقلية عبر استجاباتنا لخصوصية اختيار الكلمات ويناء العبارات. وفي بعض الأحيان توشك استجاباتنا أن تكون صدى لما يكمن في مسارب الذاكرة أو نتيجة للتفاعل العاطفي

الذي تشكلت خبوطه مما استثارته مثل هذه اللغة من التداعيات الماضية في حياتنا.. إلى جانب ما يجري وصفه أو العديث عنه في العمل، وثمة حالات أخرى تكاد تكون استحابة القارئ فيها متمثلة في نوع من الكبح السريع عندما نضع أنفسنا موضع الدفاع في مواحهة ما يمكن تسميته بالأسلوب الرسمي الميمن، وكذلك النسق التعبيري المتحكم في صرامة كما هو الشأن في فقرة «كوبراد». كما أن «إرنست هيمنجواي» يعمد في رواية The Sun Also Rises إلى استخدام اللغة التوصيلية التقريرية بسبب يسر اقتدارها على استثمار ذلك البناء العقلي. لقد أراد أن يجعل أسلوبه وسبلة شفافة في الكشف عن الأشياء الموصوفة. إن هيمنجواي بري أن الكتابة يجِب أن تعنى بإيميال «الطريقة التي كانت».. الحقيقة الصارمة بنون إصدار أحكام معينة.. بنون رصف الكلمات وأساليب الكلام على نصو يؤدي إلى نوع من التواصل المستند في بطء للتنفياعل العاطفي، وعندما تم ذلك لهيمنجواي فإن النتيجة لم تتمثل في نص موجز صارم فحسب، وإنما شملت كذلك أوصافاً تتسق بإحكام مع منا وقع من الأحيداث المادية بالفيعل، على نحيو منا نرى في هذا الرصف الشهير للحركات روميرو Ramero مصارع الثيران من : The Sun Also Risesula,

«كان في كل مرة يدع الثور يمر قريباً جداً منه حتى ليوشك الرجل والثور والرداء الذي ينتفخ ويحلق من فوق الثور يبدون كما لو كانوا جميعاً كتلة نحتية واحدة. كان كل شئ بطيئاً جداً ومنضبطاً بعقة. وكان المشهد يبدو آنذاك وكأن الرجل يهدهد الثور كي ينام.

قام بأربع دورات مثل تلك، ثم أنهاها بنصف دورة معطياً ظهره الثور ومقبلا نحو الجمهور الذي يصفق له، واضعاً يده عند خصره وعباعه على ذراعه. وكان الثور يرقب ظهره وهو يولى بعيداً.

إن اللغة هنا لغة تقريرية محضة، فُصلت بعناية بحيث تناسب تماما إيقاع الحدث، فتتصاعد كى تنقل الإحساس بإرهاق الثور. كان فى كل مرة يدع الثور يمر قريباً جداً منه حتى ليوشك الرجل والثور والرداء الذى ينتفخ ويحلق من فوق الثور يبدون «وعندنذ، يتم في نهاية الحلبة – حشد الكلمات من أجل تجميد الحركة فى إطار تصويرى «كانوا جميعا كتلة نحتية واحدة، ولنتوقف قليلا أمام كلمة «Mass «كتلة» كى نلاحظ المسورة البصرية التى تبرزها والرنين الموتى لحرف المده» والصفير المقترن بصوت «ك». وفى الجملة التالية نجد حروف الله وحروف اله O تعترض تعفق القراءة فتهدئ من إيقاع الحدث، وتضفى على جملة «كان كل شئ بطيئاً جداً، ومنضبطاً جدا «إحساس الحركة المترنحة التى يذهب هيمنجواى إلى من أيما تجسدها، وعند النهاية نجد الحيوية المجتدلة فى تكثيف الأحداث الشكلة لذروة المشارع وهو يشد قامته منتشيا بالنصر،

إن اهتمام هيمنجواى فى الرواية بتصوير جفاف حياة الاغتراب فى باريس وأهمية الفعل النقى المهنب هو الذى أملى عليه اللغة التى استخدمها. غير أنه كان أديه هدف آخر، يتمثل فى تجريد النم من الطابع العاطفى الذى يؤدى إلى نمط الكتابة المعنة فى التصوير الخيالى الانفعالى، من وجهة نظره.. كان تحميل التجرية

بكل عناصر الذاتية والتضمينات الرومانسية سببا في ظهور نوع من الأحاسيس القائمة التي أنتجت العديد من الأوهام والخيالات لدى أبناء جيله، فكانت تحول بين الناس ورؤية الأشياء على حقيقتها. وقد يكون من المفارقة أن روايات هيمنجواى في هذه الفترة جاءت مفعمة بالطابع العاطفى.. عموما نحن نفترض ذلك استنادا إلى ما نعرفه من حياة هيمنجواى، واستمدادا من حدة موقف كل من حجاكه وبريث، ليس هذا فحسب، بل يبدو كذلك أننا ـ نحن القراء ـ نستثمر حتى أندر الأوصاف عن طريق استجاباتنا العاطفية. إن الفضاء معبأ بالأصداء العاطفية حتى حين لا تحث اللغة على أنماط معينة من العاطفة.

على الجانب الآخر نجد وليام فوكنر العباقها؛ في يقتصد في العاطفة إلى الحد الذي يصبح النص مفعما بعبقها؛ في المستاحية في العاطفة إلى الحد الذي يصبح النص مفعما بعبقها؛ في المستاحية في المسوت The Sound And The Fury يطالعنا قوله في تصوير استغراق كوينتن في حلم اليقظة: وعندما ظهر ظل الوشاح على الستائر كانت الساعة بين السابعة والثامنة، وعندئذ كنت في الموعد تماماً للمرة الثانية، أنصت إلى صوت الساعة. كانت ملكاً لجدي، وعندما أعطاها لي أبي قال: كوينتن.. ها أنا أعطيك مقبرة جميع الأمال والرغبات، ومن دواعي الأم أنك يمكن أن تستخدمها لكي تترك سخف تكرار التجربة الإنسانية كلها.. تلك التجربة التي يمكن أن تتوام مع احتياجاتك الذاتية على نحو أفضل مما كانت تتلام مع احتياجات ابائك. إنني أعطيها لك لا لكي تتذكر الوقت، ولكن

ربما لكى تنساه الآن أو لبرهة؛ فلا تقضى عمرك كله محاولا قهره. ذلك لأنه لا توجد معركة - فيما يقال - تم فيها الانتصار أو كسبت على الإطلاق. إنهم لم يخوضوها ابتداء. إن المجال يكشف للمرء فحسب مدى حماقته وإحباطه، كما يؤكد أن النصر وهم من أوهام الفلاسفة والأغيباء».

أن يجد المرء نفسه داخل عقل الشخصية على هذا النحو.. فيان ذلك يكون كنافيياً في حيد ذاته لإطلاق العنان لدوامة من الأحاسيس والمشاعر؛ ذلك لأننا نعلم أن هذا هو ما يحدث داخل عقولنا نحن عندما نتأمل ماضينا وماضي آبائنا ونمعن النظر فيما تعنيه ساعة الجد. غير أن الصور التي نلتقطها داخل تلك الدوامة «مقبرة الأمال» لا توجد معركة كسبت على الإطلاق» موصولة باستجابات مشحونة إلى حد كبير، هذه الصور الخاصة تذهب بموقف كوينتن إلى أبعد من كونه مجرد يأس إنسان لتجسد الدلالة العظمى للحدث ولعموم اليأس البشرى. إن قوكنر Faulkner يعتقد أن حالة كوينتن تتمثل في كونه مقيداً، على نحو لا فكاك منه، بأثقال حضارية من تفسخ عائلته، والمتع الحسية الوضيعة لبيئته الجنوبية، والبحث المستجد عن الهوية، فتتضافر كل المقومات الذاتية الشخصية والبحث الستجد عن الهوية، فتتضافر كل المقومات الذاتية الشخصية مع تلك العناصر الأشمل، ثم يعكسها نص فوكنر.

إن وصمات بناء الجملة عند فوكنر، التي جاءت طويلة مثيرة الضجر مكونة من تعبيرات متداخلة يجر بعضها بعضاً، تساهم- إلى حد كبير - في تشكيل الأثر الذي يقصده فوكنر من وراء مشهد كوينتين وهو ممعن في تأمل أمور مظلمة جاثمة على الصدر؛ فاللغة

هنا، في الأعم الأغلب، عاطفية أكثر من كونها تقريرية خالصة، واللغة العاطفية، كما لاحظنا، تولد نوعاً من الحركة التي تنسرب داخل أفكارنا ومشاعرنا، ومن ثم تواجهنا في الرواية - فضلاً عن التقرير والمباشرة - لغة عاطفية إثارية Emotive Language .. تلك اللغة التي يعرفها ريتشارد I.A.Richard بأنها لغة لا تستخدم من أجل إحداث التأثير في العاطفة والموقف اللذين ينشأن من تتابع الأحداث وتداعى المناسبات.(1)

ثمة شئ آخر جدير بالملاحظة فيما يتعلق بالكتاب من أمثال فيوكتر Faulkner يتمثل في أنهم يستخدمون اللغة لتكيثيف المواردة حول المرب والموت، والعصر، والماضى في حلم اليقظة الذي الواردة حول الحرب والموت، والعصر، والماضى في حلم اليقظة الذي يستغرق كوينتن تؤكد أهمية وضعه أو موقفه. إن قضيته تحمل دلالة أرحب من كونه طالب جامعى محيط في جامعة هارفارد، فالتأثير لمركب بين القيمة العاطفية النص اللغوى التي تستثير أصداء مختلفة في ذاكرتنا نحن، ثم إيماءاتها الأرحب اقضايا أكبر وأهم من شأنه أن يخلق في القارئ تجاوباً جاداً وغامراً مع الموضوع، إن التنفيمات أن يخلق في القارئ تجاوباً جاداً وغامراً مع الموضوع، إن التنفيمات الشعائرية للنص اللغوى في مثل قوله «إنني أمنحك مقبرة الأمال والرغبات» تسهم في تحقيق تلك الغاية، إن فوكنر Faulkner هو الرغبات، تند إلى أعماق التاريخ وصميم كفاح الإنسانية في الملائرض.

إن البعد الإضافي الكامن في إيحاءات نص من هذا النوع

بحيث يشكل تياراً عميقاً من المعنى في رواية ما؛ يمكن أن يصبح كلا متكاملا في فهمنا العمل باعتباره الموضوع الأساسى الصريح والمعلن للعمل، وشيئا فشيئا يصطبغ موقفنا بإيماءات فوكتر إلى الميراث وقدر الإنسان لدرجة أننا نستقبل كل ما يجرى في رواية بتلك الإيماءات ليطبع رؤيتنا العمل بطابعها الخاص. إننا نقرأ الرواية كما لو كان هناك شخص ما يتحدث في هذه القضايا الكبرى إنها أكثر من مجرد قصة إحدى عائلات الجنوب.

إن المرء يستطيع أن يلمس - داخل معظم الأعمال الروائية الجيدة - بناءاً داخلياً Internal Structure يتشكل من خلال اللغة فحسب. قد يتمثل أحياناً في مجموعة من الصور المتواشجة فيما بينها (من ذلك مثلاً: «المقبرة» أو صور الموت في رواية فوكنر)، وفي أحيان أخرى يتمثل في تكرار كلمات بعينها تشير إلى نوع بذاته من التقييم الدلالي (من ذلك مثلاً «التميز» بالبشرة البيضاء في فقرة كونراد Conrad التي يصف فيها إحدى الطرق المتطرفة نوعاً ما في النبنية النحوية التي تعاود الظهور مرة بعد مرة في مواقف خاصة الأبنية النحوية التي تعاود الظهور مرة بعد مرة في مواقف خاصة (وذلك مثل تدافع جمل بسيطة لاهثة من أجل الإمساك بعدد من أحداث الماضي في «هندرسون ملك المطر»! «لقد كان لدى معارك» كان لدى ...»). وفي بعض الأرنة يكون هذا البناء الذي أصفه تأثيراً محتسباً من قبل الكاتب، غالباً ما يكون عنما أعتقد - غير شعورى.. مجرد طريقة التفكير.. ربما كان المؤافون معنيين نسبياً فقط بالصور

واختيار اللغة التي عادة ما يستخدمونها. لقد اقترح الناقد مارك شورر Mark Schorer الوظائف التي يمكننا النهوض بها كي ندرك ذلك البناء، حيث اكتشف لدى عدد من المؤلفين البريطانيين خلال القرن التاسم عشر ما بطلق عليه «البناء المتناظر» Analogical Matrix وهو ما يتمثل في شبكة متدرجة من الكلمات والخصائص الأسلوبية التي يمكن أن تكون «استعارات بفيئة أو مبتة»، أو حوانب من «تأكيد على القيمة»(٢) إنه يجد ـ على سبيل الثال ـ في أحد النصوص اللغوية لجنن أوستن استخداماً متماسكاً لكلمات تعوي إشاراتها الدلالية المطمورة إلى الاقتصاد والشئون المالية الادارية.. كلمات مثل «ائتمان»، «وديعة»، «قيمة»، «عائد»، «تكلفة». إن المعنى الأصلى الشئون الاقتصادية «يدفن» عندما نستخدم هذه الكلمات في سياقات أخرى، كما هو الشأن حين نقول مثلاً: «ان تصرفه المفعم بالرقة والعطف يمتاح من أصالة معدنه». فجين أوستن لا تستخدم مثل هذه الكلمات هنا في الحديث عن أمور مالية، ولكنها ـ بدلاً من ذلك ـ تتبحدث عن الدب والعلاقات العاطفية. كما أن الاختبار اللاشعوري لمثل هذه الكلمات يعطى للسلوك الإنسياني قييمية اقتصائية تجارية، ويسمح لنا بالحيس حول المنزع الموضوعي المادي لعالمها الروائي.

ثمة فقرة من رواية هوثورن The House of The Seven تمشف عن نمط آخر من البناء التحتى الداخلي يقول فيها:

«إن هذا الادعاء الكامن - ادعاء عائلة بينشون امتلاكها مساحة شاسعة من أرض الغابة - لا يؤدي، من ثم - إلا إلى شعور متهافت

يعلق بالذهن من جيل إلى جيل لينعش وهماً يدعو إلى الازدراء بأممية العائلة، وهو الوهم الذي يميز دوماً عائلة بينشون. لقد جعل هذا الوهم أشد أفراد العائلة بؤساً يحس أنه قد ورث نوعاً خاصاً من الشرف والنبل، وأنه في طريقه إلى امتلاك ثروة طائلة تدعم تلك المكانة، لقد ألقت هذه الخصوصية على خير نسل هذه العائلة ظلالاً من العظمة والأبهة المثالية التي تيرز في المظاهر المادية للحياة الإنسانية دون أن ينبثق من بين تلك المظاهر أية قيمة واقعية جديرة بالتقدير. أما أرداً أنواع هذا النسل أو ذرية تلك العائلة، فقد تمثل بالتشر ذلك الإحساس لديهم في فرط الركون إلى الخمول والبلادة والاتكالية والسقوط فريسة للأمل الزائف الذي يحصر كل قوى النفس في مجرد الانتظار لتلك اللحظة التي تحقق فيها أحلامها».

فى هذا الاقتباس من الرواية يجد المرء كلمات عديدة تحمل دلالاتها الأصلية أو الثانوية طوابع تجارية، من ذلك على سبيل المثال كلمات «موروث، عينات، فرط الركون إلى، يحصر»، وتعد الثروة - بالطبع - موضوع هذه الفقرة إلى حد ما، غير أنه ينبغى أن نلاحظ أن هوثورن يستخدم بعض هذه الكلمات في سياق الحديث عن «البلادة والاتكالية» الإنسانية ويتداخل مع نلك الاستعارات التجارية كلمات تنتمى إلى ما يمكن تسميته بالأصول الأرستقراطية في العصور الوسطى ، وذلك مثل Cherish أي البقية الباقية مما يطق بالذهن و Mobility (الموروث) و Orace) (الأبهة أو وضوح أثر Princely (فخم يليق بهيئة الأمراء) و Shadowy وأحلام Orace وأحلام Dreams

تتكرر كثيراً خلال نص هوثورن، إننا نود أن نلفت الانتباه بقوة إلى
هذه الألفاظ التى توشك قيمتها الاستعارية الآن أن تكون ميتة، ولنقل
حمثلاً - إن كلمة أرداً أو أحقر Baser ترتبط بسياق آخر حين نتحدث
عن معادن خسيسة غير كريمة. ولكن هذه الألفاظ - رغم ذلك - تحدث
فينا أثرها، وتبدو في مكانها الصحيح التى تمارس فيه فعاليتها في
السياق، فنستشعر - من ثم - مدى أهمية أشياء بعينها مثل المال
وخيالات العظمة الأرستقراطية وأوهام الأحلام الزائفة في تبين قصة
عائلة بينشون. والحقيقة إن اختيار الألفاظ يدعم ما نعرفه من طبيعة
تلك العائلة حيث أن ما بين سطور اللغة المائلة على الصفحات يهيؤنا
لإدراك معنى الحدث في الرواية.

إن الروائى الأيرلندى جيمس جويسة تصويرية من هذا الذى ينتمى إلى القرن الحالى (٢) يستخدم لغة تصويرية من هذا النوع كى يعتمد عليها في إقامة تيار عميق من المعنى يمكنه ـ فيما بعد ـ توظيفه على نحو مختلف. فعلى حين نجد النسيج المتوازى عند هوبثرين يميل أخيراً إلى أن يكون في دائرة الشعور بطريقة تدل على انه معنى بكتابة أنسب الكلمات التي يمكن اختيارها التعبير عن انطباعه إزاء شخصياته .. فإن جويس في روايته التي توشك أن تكون سيرة ذاتية: صورة الفنان شابا A Portraik of The Artist العسلمة عن يؤيمانية المنيئة التي سوف تنهض بها كلمات معينة. إن الإشارات الإيحائية المضيئة التي سوف تنهض بها كلمات معينة. إن يطل الرواية ستيفن ديدالوس Stephen Dedalus ييدو ـ منذ البدء حبيباً مطارداً ـ على نحو ما ـ بإحساس مادي بالبلل. إننا نلاحظ

ذلك من خلال تذكره الدائم لحادثة فراشه المبتل وعندما يلقى به فتى أكبر منه سناً فى حوض مملوء بالماء القنر يبرز الماء كذلك ليكون قرين الموت ومن ثم قرينا لمعنى تحلل الشخصية المتماسكة.. وهذا ما يعنيه الماء ـ باعتباره رمزاً كلاسيكياً ـ من خلال دلالته على التدفق وانتفاء تمدد الهيئة عنه. إن جويس يجتهد فى تنكيد تلك المعانى للماء الذى أصدح رمزاً حلياً بدل على العناء المادى والتحليل النفسى.

ورغم ذلك، فإننا ـ حين نواصل متابعة قصة «ستيفن» نلاحظ أن الرمز يفير في المعاني، فالماء خاصة ماء النجر - نتجه في القصول الأخيرة للدلالة على إمكانات التغير؛ (ذلك أن البحر دائم التغير)، والسفر إلى ما وراء أبراندا، والحرية. إن حدوث التغير في دلالة الرمز يتوازى مع وقوع التغير في حساسية «ستيفن»، فكلما تقدم في العمر غدت أمور الراحة والاستقرار أشياء أقل أهمية من المُغامرة والتغير والانفتاح على العالم الرحب. والحقيقة أننا نستطيع فهم التحولات العاطفية التي تلحق ستيفن من خلال اقتفاء أثر التطور في الدلالة الرمـزية للمـاء. إن الرمـز يكتـسب دلالات أرحب وإشارات أكثر، وريما أمكنه أن يطرح ـ في حد ذاته ـ فكرة التعقيد المتنامي عند ستيفن، والغموض المتزايد الحياة بالنسبة إليه. ومن ثم فإن تميز كفاءة هذا التعبير المتوازن من خلال الرمز تبلغ الحد الذي نستطيع معه فهم ما يجري داخل ستيفن من خلال النظر في المعاني المقترنة برمز الماء. وعندما تبدو أفكار ستيفن ومواقفه الذاتية غدر محدودة أو واضحة ـ حتى بالنسبة له هو ـ فإننا ندركها بعمق من خلال تحليل ما يقول «جويس» إن الماء يرمن إليه في تلك اللحظة.

وعلى ذلك يمنح «ستيفن» الفرصة خلال إحدى المراحل الهامة من نموه لخوض تجربة دينية روحية.. وقبل أن يستطيع تكييف أحاسيسه وأفكاره مع مقتضياتها، يمكننا أن ندرك مدى استجابته المقيقية الداخلية من خلال وصفه للحياة الروحية بأنها نوع من «الجفاف» ونحن نعلم أن هذا يناقض ما عرفناه من الدلالات الرمزية للماء تلك الدلالات التي كان منها أنه يتوق إلى التغيير والانفتاح على العالم والمغامرة.

لقد كان الماء دوماً مقترناً عند ستيفن بالحسية الشهوانية، وفي فترة صباه بدا هذا شيئاً غير محبب، غير أننا نعتقد أن من المفترض أن يصبح هذا الاقتران؛ مرحلة نضجه، أمراً أكثر إيجابية. إننا ـ نحن القراء ـ نستشعر أنه ان يهجر الجانب الحسى في هذه المرحلة من حياته تعففاً كما يقضى الواجب الديني. ومن ثم فإن الوصف يؤسس دلالة عميقة (كي نطرد الدلالة المجازية في رمز الماء) من شانها أن تحمل فهماً معقداً لحالة الشخصية يمكننا أن نعتمد عليه الآن، وفيما بعد، في تبين ما يمكن للشخصية إدراكه من أبعاد التجربة الذاتية.

لقد استخرج جويس بعض الصور التي يمكن أن نجدها تتخلل لغة بعض الكتاب الاخرين ممن نهتم بهم، وقام بتجريد هذه الصور عبر مجموعة معقدة من المعانى (والمعانى المتغيرة) التي تسميها بالرمز الأنبي، ومن شئن الرمز أن يواصل حياته كما هو، ويعمل في مرونة من أجل تشكيل استجاباتنا خلال القراءة، إنه يجمع المعانى كما هو الشئن برمز الماء في رواية جويس، ومن ثم لا نكاد نراه في أى موطن من النص حتى ينصرف ذهننا إلى تلك المعانى، ومثل هذه الرموز تستخدم قصداً فى الأدب الروائى الحديث كى تساعدنا على تقسير التجرية المقدمة فى القصة، غير أن هذه الأبنية الداخلية أو قوالب التصوير اللغوى والإشارات والقيم التى نتعرف عليها فى لغة «فوكنر» و «هوبثورن» و «جين أوستن» قد تعمل باقتدار وكفاءة متساوية فى بلورة استجاباتنا إزاء تلك التجرية. ومن ثم يمكن اتخاذ اللغة أداة لتشكيل وسيلة مطردة أو مكررة من وسائل تقسير العمل القصصى، ويمكن تهيئتها لأداء تلك الوظيفة على نحو مثير خلال الرواية بأساليب عديدة..

يتم ذلك مشلاً من خلال نسيج أو بناء لغوى يشكله الكاتب باختيار كلمات أو مقاطع معينة يميل إلى استخدامها.. ربما دون وعى كامل على نحو ما تفعل جين أوستن في سرد القصة، أو يتم ذلك من خلال أمثلة تتشكل بتقديم صور أو مفهومات قيمية من شأنها أن تعزز أو تكثف معنى الرواية على نحو ما فعل فوكنر عندما عمد إلى توسيع الدلالة في موقف كونتين من خلال الإشارة إلى الموت والحرب والصراعات الروحية الإنسانية. كما يتم ذلك في أحيان ثائمة من خلال استخدام بعض الرموز أو المفاهيم المجردة التي تلتحم بالمعاني والمضامين التي يتكرر ظهورها في الرواية.

عند هذا الحد نكون قد افترضنا أن اللغة وسيلة دعم، إذ إنها مصممة - بقصد أو بدون قصد - من أجل إبراز أو تكثيف المادة المرتبطة بها، فالانطباع الذي نخرج به من موضوع فقرة ما (على سبيل المثال تلك الفقرة التي توصف فيها الحركات الرشيقة لمصارع الثيران) يتم إثراؤه وتدعيمه من خلال ألفاظ النص اللغوى الذي يصفه.

ولكن اللغة يمكن أن تستخدم كذلك نقيضاً مضاداً للموضوع المقدم؛ فالإساءات الداخلية التي تتخلل لغة النص قد تتعارض بالفعل مم الأثر الذي نتوقع أن تمنحه الشخصية أو الحدث. وإقد كان حيمس جوبس مفتوباً بمثل هذه القدرات الكامنة في النص ولقد عمد في أحادث كثيرة، عبر روايته العظيمة عوايس Ulysses إلى التلاعب بلغة السرد الروائي بحيث يناقض ذلك السرد المحتوى المتضمن، لقد كان بمارس التجريد بأساليب لغوية عبيدة معظمها كان محاكاة ساخرة لأساليب بعض مشاهير المؤلفين الأخرين كي يوضح ما الذي يمكن أن يحدث عندما تكون اللغة التي بتعمد الكاتب استخدامها مقحمة على الموضوع المقدم، ولقد حدث أن قام ـ خلال أحد المشاهد البارعة ـ بوصف امرأة شابة ـ جبيرتي ماكنويل ـ من خلال لفة مجلات الإغراء النسائية بكل ما فيها من مبالغة وسخف وإثارة: ملاذا تمتلك النساء مثل هذه العيون الساحرة؟ لقد كانت عيون جبرتي Gerty أجمل زرقة من كل العيون الأبراندية الزرقاء.. تعلوها أهداب أخباذة وحواجب سبوداء تفيض إيداء وتعبيراً، ثمة وقت انقضى على هذه الحواجب لم تكن فيه مثيرة للإغراء على نحو ما. غير أن مدام فيرا فيرتى - المشرفة على تحرير صفحة «الرأة الحميلة، في محلة الأميرة كانت هي أول من نصحها باستخدام قلم الحواجب الذي منح عيونها ذلك التعبير المثير للإغراء، ومن بومها أصبحت إحدى رائدات الموضة، ولم تستشعر الندم على ذلك مطلقاً.

بعد ذلك أمامنا مشكلة: كيف تبدين متوردة الوجنات تورد الفجل والحياء، وكيف تبدين أكثر طولاً.. إن لك وجهاً جميلاً. ولكن أنفك؟ ربما يرضى مسز دجنام لأن لها أنفاً دقيقاً. غير أن موضع اعتزاز جيرتى وفخرها الحقيقى كان يتمثل فى ثروتها من الشعر الرائع. كان ذا لون بنى داكن وتموجات طبيعية.. لقد قامت بقصه فى الصباح الباكر لحظة ميلاد القمر الجديد، وها هو ينساب من حول رأسها الجميل غزيراً فى خصلات رائعة.. لقد قامت بتقليم أظافرها كذلك.. إنه يوم القطاف «خميس الثروة»، وها هى الأن ـ حسب تعبير ريدى ـ تبدو مثل زهرة رقيقة متفتحة، متوردة الخدين أجمل ما تكون فى حيائها العذرى اللطيف، وكأنما تكلفت عناية الرب ألا توجد لها مثيلاً على أرض أيرلندا الفسيحة».

إن مسلك «الرومانسية الحقة» في هذه الفقرة لا يصطنع إلا من أجل السخرية من تلك الشخصية التافهة من خلال ما يمكن استمداده من تصوير طريقة تفكريها. إن أية شخصية تستعير أفكارها من «صفحة المرأة الجميلة في مجلة الأميرة» وتتعلق - في استماتة - بسبل الفتتة والجمال السريعة - مثل تورد الوجنات وزيادة الطول - لا يمكن أن تكون نكية لماحة لكم هو مثير الرثاء والشفقة ذلك الذهن المضطرب الذي يشبه ذهن جيرتي!، ولكم هو جامد وعقيم كل ما تفكر فهه!

إن جيرتى - فى الحقيقة - ليس لديها أية معايير أخرى، والموقف لا يجاوز لحظة ساخرة ينظر خلالها «ليويواد بلوم» بطل الرواية شنراً إلى جيرتى فى حين تتظاهر هى بأنها لا تراه، ولكن اللغة الساخرة من شائها ألا تأتى على الشخصية على نحو تام. فى الحقيقة هناك شئ لافت يحدث، فبينما نحن نقرأ الرواية، توافينا شخصية جيرتى ماكبويل.. تنبض بالحياة وتتراسى أبعادها، ورغم أن النص المربك الذى قدمته المجلة يبدو أقرب إلى اختزال إنسانية المرأة وطمس ذاتيتها بوضعها فى قالب نمطى هش، فإن الأمر لا ينتهى على هذه النحو.. فرغم ذلك التحريض الذى يمارسه النص علينا إذ يدعو إلى التهكم والسخرية من حياة جيرتى ماكنويل، أو حياة ذلك النمط الذى تمثله من النساء.. فإن قدراً من التعاطف القوى ينشأ لدينا بدبلاً عن ذلك التهكم أو ذلك السخرية.

إن جويس ينسج هنا خيوط أداة من أدواته العديدة التى تمارس أثرها فى منح اللغة قوة مزدوجة.. إنه يجعلها قادرة على أن تحقق من الإنجازات ما لا يمكن أن نتوقعه.. تسخر من الشخصية وتتعاطف معها فى الوقت نفسه. إن القارئ يجب عليه أن يئخذ فى اعتباره تلك الاستجابات التى تبدو متناقضة على نحو ملحوظ! ما يجعل فهم الشخص أو المواقف أمراً بالغ التعقيد.

إن تجارب جويس تعيد إبداع اللغة نفسها .. ويبدو أن جميع الكتاب المتميزين يرون أن مغزى التجربة التي يحاولون تسجيلها لا يأخذ شكله ـ الذي قد يكون في بعض الأحيان مغايراً لمفهومه الأصلي ـ إلا حن بقدم من خلال تلك الخامة للرنة .. اللغة.

إن الروائى البريطانى جويس كسارى Joyce Cary ـ أحد روائى السقرن العشرين ـ يسمف فى كستابه: الفن والواقع Art Reality (1) and

معينة إلى بنية لغوية يقوله: «بالنسبة الروائي: ليس ثمة فجوة كبيرة فحسب بين الحدس والمفهوم،، مجرد التعبير الأولى الخام،، وإنما تقوم الفجوة بين ذلك التعبير وعمله في القصة؛ ذلك لأن العمل الفني الذي يتحقق بشكل مكتمل هو ـ في الحقيقة ـ نتاج عملية طويلة ومعقدة من الاستكشاف إضافة إلى البناءه. وهذا الاستكشاف بقم داخل عالم اللغة «كيف يستخدمها المرء». ومن شأن اللغة أن تتوامم مع المفهوم على نحو يوشك أن يكون مطرداً. ولابدُ للكاتب أن بتعامل مع اللغة التي تتكون مع أشكال هي كذلك مضامين.. تلك التي قد يقال عنها أنها معان». إن الروائي «يجب أن يسال نفسه كيف يمكن معالجة الكلمات التي جاءت هي ـ في حد ذاتها ـ مشحوبة بالمعنى من أجل توصيل معنى آخر أكثر اتساعاً يتمثل في محتوى العمل ويرى «كاري» أن هذا بعد كذلك أصبعت من ذلك.. ذلك أن الفنان لا يحاول فقط صبوغ رؤيته الخاصة من خلال كلمات لها دلالاتها الرأسخة ومعانيها الخاصة المحددة التي اكتسبتها على امتداد قرون طويلة من الاستخدام، ولكن هذه الكلمات بجب تنسبقها في أبنية نسوية «جملة جملة وصفحة صفحة» على النحو الذي يدعم تأثير المفهوم الفني،

وعلى هذا النحو يتبين لنا أن اللغة ليست مجرد كلمات، ولكن بنى مركبة، وعبارات مؤلفة، ونسق من الكلمات التي تحتفظ بفاعليتها الخاصة.

ويؤكد مارك شورر Mark Schorer أن هذا التحدى يعد سبيلاً لإنضاج روائيين عظام. كما يذهب إلى أن التكنيك يعد أحد أشكال الاكتشاف؛ فالمرء لا يضطر إلى مجرد تقييم مفاهيم الآخرين أو التفكير في مدى دقتها عندما يضعها على الورق (إنه نوع مجهد من إعادة التقييم نضطر جميعاً إلى معاناته)، ولكن المرء يكتشف جوانب جديدة لتلك المفاهيم «إن ميزة الروائي الصديث بدءاً من جيمس وكونراد ومن دونهما لا تتحصر في كونه يولى اهتماماً عظيماً لوسيلته في التعبير، ولكن في كونه يكتشف، وهو معني ببلوغ الفاية في ذلك الصدد، موضوعاً جديداً وعظيماً ه^(٥). وتتنامي خيوط المعنى الكامن في التجرية المقدمة مع اطراد مسيرة الصياغة اللغوية التي يجب أن يتجسد من خلالها. ومثل ذلك التنامي صدوب المعنى الأخصب لا يتم من أجل الفنان فحسب، ولكنه يتم كذاك من أجلنا نض القراء عندما تأخذ هذه اللغة طريقها إلينا.



هـوامــش

هوامش وتعليقات (*)

هوامش القصل الأول:

- (۱) جوزیف هیلر Joseph Heller کاتب آمریکی معاصر، واد فی بروکلین فی مایو سنة ۱۹۲۲، وبرس فی نیویورك وکواومبیا واکست فورد وینسلفانیا. وروایته Catch22 ظهرت سنة ۱۹۲۱، وحققت رواجاً ملحوظاً بین الشباب وعنی بها بعض النقاد باعتبارها نموذهاً حداً للكومندا السوداء.
- (٢) Major تجئ لمعنى الرتبة العسكرية التي تعادل عندنا رتبة «الرائد» وتجئ أيضاً في معنى الرفعة وتميز المكانة عموماً وMilo قد تكون تدليالاً ساخراً للكلمة الإنجليزية Milard وهي وصف للإنجليزي المتميز الأرومة. و Minder صياغة منحوبة للسخرية من مادة Mind أما Binder في الحصادة أو المجمعة أو كل ما من شائه أن يساعد الالتصاق والتماسك، فإذا أضيف إلى ذلك إيقاع الأصوات وجرس الكامة اكتمات ظلال التهكم والسخرية المقصودة.
- (۳) «شارة الشجاعة الصمراء» The Red Badge Of «شارة الشجاعة الصمراء» (۳) «شارة الشجاعة Stephan Crane وهو كاتب أمريكي (۱۸۷۱-۱۹۰۰) كتب الرواية والقصة القصيرة التي تغلب عليها الواقعية الانطباعية ويوظف خلالها الرمز، وهو الذي مهد سبيل الرواية الاجتماعية أمام كثير من الكتاب مثال: فرانك نوريس

⁽و) الهوامش التي أمامها مثل هذه العلامة المؤلف رما سوى ذاك المترجم

Frank Norris وتيوبور درايزر Theodre Dreiser وكانت الرواية المشار إليها سبب شهرته وإن لم تدر عليه كثيراً من المال، وهي عرض لأحداث الحرب الأهلية الأمريكية، ويصفها كرين نفسه بأنها «دراسة اسيكلوچية الخوف» نشرت سنة ١٨٩٥ وأتبعها بروايتين والعديد من مجموعات القصة القصيرة في فسترة وجيزة ونشر 1870 كرين كاملة في اثنى عشر مجلداً سنة ١٩٢٥.

- (٤) اويس كارول (١٨٢٢ ـ ١٨٩٨) كاتب ومصور إنجليزي فضلاً عن كونه أحد علماء الرياضيات. وكانت روايته «مخاطر أليس في بلاد العبجانب» "Alice In Wonderland" التي صدرت سنة ١٨٦٥ التي قدمها في شكل راق وفريد من أشكال أدب العبث سبب شهرته واسمه الحقيقي تشارلز لوتودج دودجسون درس في رجبي وأكسفورد وحصل على مرتبة الشرف في الرياضيات سنة ١٨٥٤.
- (ه) سول بللو Saul Bellow (ه) كاتب روائي ومسرحي أمريكي. تميز بسمو أسلوبه ومهارة صنعته الفنية، ويعد أقدر كتاب جبله على تقديم القصة، تتميز كثير من رواياته بالمزاج الساخر وظلال التهكم، حصل على جائزة نوبل في الأدب سنة ١٩٧٦ وروايته «هندرسون ملك المطر» Henderson the Rain King التي نشرت سنة ١٩٥٩ معالجة ساخرة لموضوع جاد وهو دواعي المعاناة.
 - (٦) نسبة إلى ماكيث Macbeth بطل شكسبير Shakespeare

فى مسرحيته التى تحمل نفس الاسم وكتبها سنة ١٦٠٥ ونشرت سنة ١٦٠٥ م Heathcliff هو بطل رواية مسرتفعات ويزرنج Wuthering Heights الرواية الوحيدة للكاتبة الشاعرة الإنجليزية. إميلى برونتى Scrooge, Emily Bronte هو الشخصية الرئيسية فى رواية A Christmas Carol التشاراز ديكنزCharles Dickins نتك الشخصية التى أصبح اسمها مرادفاً لمعنى البخل والشع.

(٧) السادية عامة هي إحداث الألم بغية تحصيل المتعة، وفي علم النفس الحديث يتعلق هذا المصطلع بالمتعة الجنسية التي يحصلها الإنسان من ممارسة الجنس على نحو مقترن بالقسوة والعدوانية، والمصطلح مأخوذ من اسم الروائي الفرنسي Marquis de sade الذي كتب عن تفكيره وأفعاله السادية التي يراها عودة إلى طبيعة الإنسان الذي تشكل القسوة جزءاً من فطرته.

(٨) راجع الإصحاح الرابع من سفر دانيال في العهد القديم.

(٩) Kurt Jr Vonnegut (٩) تصاص أمريكي معروف، تجد أعماله رواجاً بسبب أسلويه الشعبي وميله إلى أحداث الإثارة والخيال، وروايته Salughterhouse Five تقدم قصة جندي أمريكي سجين في أحد المعسكرات الألمانية حيث يشهد هناك بعض الأحداث الغربية والمثيرة، ونشرت سنة ١٩٥٩ وتعد أقوى قصصه. و(توماس بنسون) Thomas Pynchon (١٩٥٧ـ) كاتب أمريكي يعنى في رواياته بهموم إنسان العصر وبحثه الدائب عن هويته و "٧" أولى رواياته نشرت سنة ١٩٦٣. وهذا هو الحرف الأول من اسم السيدة

التي يحاول البطل Herbert Stencil الكشف عن هويتها. وفيها يحاول الكاتب تقديم رؤية الحضارة الغربية في القرن العشرين، تلك الحضارة التي تقابل غالباً بالنقد والاحتجاج، وينحى عليها بالتبعة فيما يعاني إنسان العصر.

(۱۰) Herog أكثر رواياتSaul Bellow شهرة ونجاحاً، صدرت سنة ١٩٦٤وفيها يتناول حياة اليهود في أمريكا المعاصرة، ولقد حصلت على حائزة الكتاب القومي سنة ١٩٦٥.

(۱۱) دیفید لودج روائی وباقد أمریکی معاصر،

(12)* Language of Fiction New York: Columbia University press 1966, pp.80-81.

(۱۳) (C.S.Lewis) مؤلف ومعلم إنجليزى (C.S.Lewis) عرف بخياله الرحب وتعبيره الواضح في كتاباته الأدبية وفي قاعات محاضراته ولد في بلفاست وتعلم أكسفورد على مرحلتين حيث تخللت الحرب العالمية الأولى فترة تعليمه وتخرج سنة ۱۹۲۳ وعمل استاذا بكلية مجدلين وكمبردج لأدب النهضة والعصور الوسطى خلال السنوات الثماني الأخيرة من حياته. من أعماله:

The Allegory of Love: A study in medieval tradition (1936), A preface to paradise lost (1942), English Literature in the Sixteenth century (1954).

وغيرها

(۱٤) جين أوسنة:Jane Austen (۱۷۰م) روائيسة

- إنجليزية ظهرت رواياتها في تزامن الكلاسيكية الحديثة والحركة الرومانسية، تفرغت للأنب والقراءة ولم تتزوج مطلقاً،
- (۱۵) Pride and Prejudice (۱۵) (الكبيرياء والتحامل) أشبهر روايات جين أوستن نشرت سنة ۱۸۱۳و Emma من أبرز أعمالها صدرت سنة ۱۸۱۹.
- (١٦) أندريه جيد (١٩٦/ ١٩٥١) الكاتب الفرنسى المعروف، الذي يعد معلماً من معالم أوربا في النصف الأول من القرن القرن العشرين، نال جائزة نوبل في الأدب سنة ١٩٤٧ وخلف أكثر من ستين دراسة في الرواية والمسرح والنقد والرحلات والترجمة وغيرها.
 (17)* Albert J. Guerard, introduction to the Issue perspectives on the Novel: Daedalus, 92(spring 1963) 201-202-

هوامش الفصل الثاني،

(۱) جـون أبديك John Hoyer Updike أمريكي معاصر. يكتب الرواية والقصة القصيرة والشعر والمقال أمريكي معاصر. يكتب الرواية والقصة القصيرة والشعر والمقال وكتب الأطفال، ولد في شلينجتون Shillington في ١٩٥٨ مارس العليا. تخرج أبديك في هارفارد سنة ١٩٥٤ ومنذ ذلك الحين بدأت أعماله الأدبية في الظهور تباعاً كانت أولى قصصه الناجحة «بيت فقير جميل» The Poor House Fair سنة ١٩٥٤. تتميز لغته بالثراء والقدرة على تفجير حيوية الصور المادية العالم، ويعنى بالكشف عن أزمات المجتمع الأمريكي للعاصر، من أعماله الروائية المشار إليها

Rabbit Run التى صدر الجزء الأول منها سنة ١٩٦٠ ثم استكملها المي جرئين صدر أحدهما Rabbit Redux سنة ١٩٧١ وصدر الأخير ١٩٧١ وهمدر Rabbit is Rich. ومسن أعمساله الروائية The Centaur الذي حصل على جائزة الكتاب القومي وصدر سنة ١٩٦٨، Couples، ١٩٦٥ سنسة ١٩٦٨، مسنسة ١٩٦٨ وضيرة مجموعات ١٩٧٨ وغيرها. ومن قصصصه القصيرة مجموعات ١٩٧٨ وغيرها. ومن قصصصه القصيرة مجموعات ٢٩٥٠ وهمدرت سنة ١٩٥٨. وله مسرحية طويلة باسم Problem ١٩٧٠. وله مسرحية طويلة باسم Dying وصدرت سنة ١٩٧٩.

(م) في التعريف بـ Jane Austen راجع هامش ١٤ من هوامش الفصل الأول، أما توماس مان فكاتب ألماني ولد في إحدى مدن ليون في السادس من يونيو سنة ١٨٥٠ كتب الرواية والقصمة القصيرة. عد وريث التقاليد الأدبية للواقعية الأوربية والطبيعة على طريقة تور جينيف وإميل زولا خاصة فيما يتعلق بأسلوب الوصف المحكم، وبعد ويفاة أبيه سنة ١٨٩١ انتقلت أسرته إلى ميونيخ ويقى هو في ليون لاستكمال دراسته ثم لحق بها سنة ١٨٩٤ وفي ذلك الوقت تقريباً بدأت تظهر أعماله الأدبية، فظهرت أولى قصص «المرأة الساقطة» في ذلك العام وبعد ذلك بأربع سنوات صدرت له مجموعة قصصية في ذلك العام وبعد ذلك بأربع سنوات عدرت له مجموعة قصصية أمرزها التي كان من أبرزها في تاريخ الموايات الأجيال في تاريخ

الرواية وتحكى تطور حياة أسرة ليول وعنها مع دعم سائر أعماله حصل على جائزة نوبل سنة ١٩٢٩ . ومات سنة ١٩٥٥ كلتسبرج بالقرب من زيورخ،

وأما تواستوى Tolstoy, Count Leo فهو الروائي الشهير الذي يعد فيلسوفاً أخلاقيا ومصلحاً اجتماعياً، ويقترن اسمه بروايته دالحرب والسلام، التي كتب فيما بين ١٨٦٩-١٨٦٨، وكذلك روايته أنا كارنينا التي صدرت فيما بين ١٨٧٠-١٨٧٨، ولد تواستوى في سبتمبر ١٨٢٨، لأسرة من طبقة النبلاء الأرستقراطية غير أن أمه ماتت وهو طفل صغير ولحق بها أبوه بعد سنوات قصيرة فتعهدته وإخوته عمة طيبة. التحق بجامعة كازان سنة ١٨٤٤ ثم تركها سنة من الغرابة، ذكر دستويفسكي أن تواستوى سيبقى رائداً لكل روائي من الغرابة، ذكر دستويفسكي أن تواستوى سيبقى رائداً لكل روائي معظم لغات العالم، وتحول بعضها إلى أفلام سينيمائية، ومن أهم معظم لغات العالم، وتحول بعضها إلى أفلام سينيمائية، ومن أهم أعماله الأخرى:

A history of yesterday 1851.

Childhoodt & Boyhood 1854.

Youth 1857.

Confession 1882.

The Memoirs of a Madam1884.

What I believe 1884.

Master and Man 1895.

what is Art1898.

وغيرها من الأعمال العديدة (راجع دائرة المعارف).

وأخيراً مات تولستوى على قارعة الطريق ويجوار سور إحدى محطات السكك الحديدية فى العشرين من نوفمبر سنة ١٩١٠ ودفن فى مسقط رأسه «باسنايا بولينا».

- (٣) ستاندال Stendha هو الاسم المستعار للكاتب الفرنسى (٣) ستاندال (١٨٤٢_١٧٨٣) Marie Henri Beyle في الشهير مارى منرى بيل Marie Henri Beyle (١٨٤٢_١٧٨٣) الذي يعد علماً بارزاً من أعلام الحياة الأدبية في فرنسا خلال القرن التاسع عشر. وربما كان أبرز أعماله التي ذاعت شهرته بسببها روايت. الله التي داعت شهرته بسببها The Red And the Black التي صدرت سنة ١٨٣٠. ولقد تنبأ ستاندال بأن قيمته الأدبية الحقيقية لن تعرف إلا بعد وفاته. وبالفعل لم ينل قدره الحقيقي من التقدير إلا في أواخر القرن التاسع عشر. حيث أعيد اكتشاف عبقريته الخلاقة وأرائة الثاقبة في النقد حيث أعيد اكتشاف عبقريته الخلاقة وأرائة الثاقبة في النقد
- (٤) تشاراز ديكنز: الروائى الإنجليزى المعروف (١٨١٠-١٨٧٠) الذى تميزت أعماله بالميل إلى الدعابة والسخرية التى تخدم غرضاً فنياً فى سوق الفكرة أو رسم ملامح الشخوص ومن أبرز أعماله: التوقعات الكبيرة، وأوليفر تويست، وبيفيد كويرفيلد.

أما أونوريه دي بلزاك Honre De Balzac (١٨٥٠-١٧٩٩) فهو

الروائى الفرنسى الذى يعد أحد أركان المدرسة الواقعية، وصاحب البصمات التى سوغت تمييز مذهب الطبيعة بعد ذلك ويقترن اسمه بعمله الكبير «الكوميديا الإنسانية» (١٨٣٠) والذى تضمن حوالى مائة وخمسين عملاً فنياً بين رواية وقصة قصيرة (حوالى مائة) ونثيرة أدبية (حوالى خمسين) وقدم ـ خلال أعماله ـ أكثر من ألفى شخصية قصصية.

- (ه) سير والترسكوت Sir Walter Scott سير والترسكور (ما الأبية بجمع الأغانى الماطفية والقصصية وتأليف القصائد الوجدانية الدرامية المشحونة بالإفراط العاطفي وعنى بتطوير الرواية التاريخية التي أصبحت نقترن باسمه في التاريخ لهذا النوع الأدبى واقد خلف سكوت أعمالاً متميزة في الشعر والرواية والترجمة الأدبية التاريخية. من قصائده القصصية الشهيرة: The Lay The Lady of and Minstrel (1805) and of the Last (1810) Marmion (1808) and Waverly Guy Manner وغيرها، ومن أعماله الروائية:، -ing, The Antiquary, Tales of My Landlord كتب حياة نابليون في تسعة مجلدات
- (٦) يشير الكاتب إلى إنه سوف يتناول قص القصة في الفصل الرابع من الكتاب الذي جعل عنوانه: السرد ووجهة النظر (ضمير القص).
- (٧) ولد ويليام فوكنر William Faulkner سنة ١٨٩٧ وعاش

حياة أدبية حافلة حصل خلالها على جائزة نوبل سنة ١٩٤٩ ومات سنة ١٩٦٤ وتعد قصته The Sound and The Fury أول قصة اصطنع في تقديمها تيار الوعى، وهو يقدم فيها قصة عائلة كانت ثرية أدركها الفقر، فجاء أحد الأبناء (جيسون) ليحاول إنقاذ الأسرة بعد وفاة الأب، غير أن رصيد الأسرة السئ من فترة غناها أفسدها وأصاب معظم أفرادها بضروب مختلفة من الشنوذ.

- (A) كتب ليون إيدل Leon Edel كتاباً كبيراً بعنوان «القصة السيكلولوجية» تناول فيها الفترة ما بين ١٩٠٠-١٩٥٠ ونشر في فيلادلفيا سنة ١٩٥٥ وترجمه إلى العربية محمود السمرة سنة ١٩٥٩ وترجمه إلى العربية محمود السمرة سنة ١٩٥٩ وتولت المكتبة الأهلية في بدوت نشره.
- (٩) إسيل زولا هو الأسم الأدبى الروائى الفرنسى Edouard إسيل زولا هو الأسم الأدبى الروائى الفرنسى NAS وفيها مات في سبتمبر سنة ١٩٤٠ ترك عدداً وفيراً من القصص القصيرة والمقالات الأدبية وعدداً من المسرحيات والروايات الرائجة. ولقد تبع بلزاك وستاندال وفلوبيروتين في أهم الأسس الإبداعية خاصة ما يتعلق بتعريف الفن باعتباره طبيعة مرئية خلال لحظة مكثفة. ومن أهم أعماله: _ Rougon Macquart, Loundes, Nana ...وغيرها، وصفه أناتول فرانس عند تشييع جنازته قائلاً: لقد كان لحظة في وعى الإنسانية.
- (۱۰) جون هوكز John Hawkes كاتب وناقد أمريكي معاصر، ولد في ستامفورد Stamford في السابع عشر من أغسطس سنة

19۲٥ ـ درس الآداب وحصل على إجازتها من جامعة هارفارد سنة ١٩٤٨ كما حصل على الماجستير من جامعة براون سنة ١٩٦٢، عمل في البدء مساعداً لمدير مطبعة الجامعة، ثم محاضراً ثم أستاذاً للإنسانيات والإبداع الأدبى ـ نال عضوية الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، له بعض الأعمال المسرحية وعدد كبير من الروايات من أبرزها:

- The Beetle Leg (1951).
- _ The Goose on the Grave (1954).
- _ The Blood Oranges (1971).
- Death, Sleep and the Traveler (1974).
- Adventures in the Alaskanx skin Trade (1985).

وآخر أعماله صدرت سنة ١٩٩٣ بعنوان:

Sweet William: A Novel of Old Horse.

وأما روايته المشار إليها The Lime Twig فصدرت سنة المحدد والاقتراب من صيغة الحلم التى تحدث ما تحدث الصدمة الكهربائية بالجهاز العصبى الحلم التى تحدث ما تحدث الصدمة الكهربائية بالجهاز العصبى للإنسان. ويضرب بالكاتب وأعماله المثل على نقض الواقع وتدمير التجربة الحقيقية من خلال الحلم. وتعد هذه الرواية ـ بالذات ـ شاهدأ جيداً على ذلك من وجهة نظر أوكونور Flannery O'Connor الذى يرى أن المرء يعانى قراءة تلك الرواية كما يعانى الحلم، ثم يسحب الحكم على سائر رواياته. ومن أهم أراء هوكـز التى تكشف عن

توجهه الأدبى قوله: «لقد بدأت كتابة القصة مفترضاً أن الأعداء الحقيقين للرواية يتمثلون في الحبكة والشخصية والموقف والموضوع، ومتخلبًا بالمرة عن تلك الوسائل المالوفة التفكير في القصة... إن مجمل الرؤية والبناء هو في الحقيقة - كل ما يبقى، كما أن البنية اللغوية والترابط النفسى يشكلون مناط اهتمامي الأول باعتباري كاتباً للقصية، نقلاً عن:Contemporary Authors V. 47:

ولقد تعرض كل عمل من أعمال هوكز الروائية لكثير من هجوم النقاد الذي بلغ حد اتهام روايته: مخاطرات تجارة الجلود الألاسكية بالسخف وافتقاد المعني على حد تعبير Jack Beatty... بل إن تشارلز ماثيو Charles Matthew يتهمه بالجنون.

(۱۱) أنتونى بيرجس Anthony Burges كاتب مسرحى وروائى وناقد إنجليزى معاصر. ولد فى فبراير سنة كاتب مسرحى وروائى وناقد إنجليزى معاصر. ولد فى فبراير سنة ١٩١٧ فى مانشستر، وبرس الأداب فى جامعتها التى تخرج فيها. عمل فى عدة وظائف حتى اشتغل بالتدريس أستاذاً زائراً فى جامعة كولومبيا ويرتستون وغيرها بدءاً من سنة ١٩٧١/٧٠، عضو الجمعية اللكية للأدب التابعة للمؤسسة التعليمية فى الجيش البريطانى. صدرت روايته المشار إليها (برتقالة الية A Clockword Orange) سنة ١٩٦٧ وصدرت أولى رواياته سنة ١٩٥٧ وصدرت أولى رواياته سنة ١٩٥٧ وصدرت أولى رواياته سنة ١٩٥٠ على الملايو ويروناى حيث عاش فى صدر حياته. وفى عام الطبيب أنه

سيموت خلال عام، ومن أعماله

- The Right to an Answer 1960.
- The Doctor Is Sick 1960.
- -The Wanting seed 1962.
- Hony for the Bears 1963.
- -Nothing Like the Sun 1964.
- -The Land Where the Ice- Crean Grows 1979
- Earthy Powers 1980.

ولقيت أعماله ترحيباً وتقديراً أدبياً ملحوظاً. ويميزه الأسلوب الساخر المتفاصح الذي يقع بين العامية والفصحي وروايته المشار إليها تعد أكثر أعماله شعبية، وفيها يقدم رؤيته اسلوك شباب المستقبل الذي يبدو أميل إلى العنف. ويصفها هو بأنها ليست أحب أعماله إليه ولا أجودها، ولكنها أعدت فيلماً سينيمائياً، فكان ذلك من أسباب رواجها، ويعد نفسه كاتباً جاداً يحرص على أن يجعل من الحدث اليومي المائوف موضوعاً لقصته، مع العناية بالأسلوب... كما تتميز أعماله بالنزوع النسبي إلى التشاؤم واتضاح الحس الديني.

(١٢) دافنس وكلو Daphnis and Chloe حكاية رعسوية أسطورية يونانية قديمة تنسب إلى الفيلسوف اليوناني القديم لونجوس Longus ومن ثم يعتقد أنها كتبت في القرن الثالث أو الرابع الميلادي وهي الفترة التي يرجع أنه عاش خلالها. وتحكي قصة صبى (Daphnes) وفتاة(Chloe) تخلي عنهما أهلهما فشبا

في كنف الرعاة، فوقع كل منهما في غرام الآخر، وفي النهاية تزوجا ويعودان إلى عائلتيهما المحترمتين.

ولقد اكتسبت القصة شيوعاً كثيراً فى أوريا منذ عصر النهضة وتحولت إلى مادة خصبة وملهمة يستوحيها كبار الأدباء والرسامين والموسيقيين فى أعمالهم منذ ذلك الحين وحتى العصر الحاضر.

(۱۲) إميل برونتى Emily Bronte إحدى البنات الثلاث لعائلة برونتى الإنجليزية، وتعد أكثرهن عبقرية.. شاعرة فذة وصاحبة الرواية الوحيدة المتميزة مرتفعات ويزرنج Wuthering Heights التى تركزت فيه كل قوى الخيال والإبداع التى خصت بها عائلة برونتى وتعد القصة نمطاً فذاً في معالجة قضية التمرد والحرية والحب والانتقام... كما تعد _ إلى حد ما _ نوعاً من السيرة الذاتية... أو على الأقل اعتمدت في كثير من مراحلها على توظيف مادة الحياة الخاصة في إطار فنى تخيلي مصنوع بعناية فائقة.

هوامش الفصل الثالث:

- (١) تشارلز ديكنز Charles Dickens (١٨٧٠-١٨١٢) روائى انجلترا الأشهر الذي عاش حياة حافلة بالأضداد وحمل روحاً شفافة ونفساً طموحاً، من أبرز أعماله:
- Pickwik Papers (1836-37).
- Oliver Twist (1837-1839).
- The Ole Curiosity Shop (1840).

- David Copperfield (1849-50).
- Great Expectations (1840-61).

وغيرها. وتعد قصته «التوقعات الكبيرة» ـ بصفة عامة ـ خير قصة نفسية بما تتضمن من حس ساخر وعمق نفسي ورؤية اجتماعية شعرية. وتعد مثالاً للقصة الفكتورية التي تهاجم النزعة المادية للحياة وتعلى من قيمة كفاح الطبقة الوسطى وجاءت في ثلاث مراحل يرويها بطلها Pip بضمن الذات. وPip طفل يتيم لأب كان حداداً... يحمل توقعات خيالية بحياة رخية وثراء عريض... وتحمله هذه النزعة إلى إنكار أصوله والتوجه إلى المدينة حيث حياة التطفل الذي لا يجدى. ولكنه يستشعر القهر والانكسار حينما يكتشف أن مصدر توقعات الثراء لديه يرجع إلى «ماجويتش» المجرم السابق الذي كان يوماً ما صديقاً له. وعندنذ اكتشف القيم الزائفة لخيالاته فبدأ رحلة صارمة من العمل الحاد.

- (٢) راجع الهامش رقم ١٥ من هوامش القصل الأول.
- (٣) سوف يعرض الكتاب لهذا العمل بقدر من التفصيل في
 القصل السابم منه.
- (٤) ترولوب Anthony Trollope (١٨٨٢-١٨٨٠) أحد كتاب العصر الفكتورى المتميزين. كتب سبعاً وأربعين رواية عدا كثير من كتب الرحلات والنقد الأدبى والقصص الكثيرة. نالت أعماله تقدير النقاد، وظلت أعماله واسعة الانتشار والرواج على امتداد القرن التالى لوفاته.

يقرن إلى جوار جين أوستن وبيكنز وجورج إليوت ويرونت ووالتر سكوت ووليم ماكبث ثاكرى النين أعجب بهم ونهج نهج هم وزاد عليهم إنتاجاً من أعماله ننكر

- The Kellys and O'Kellys (1848).
- The Three Cleks (1858).
- Phineas Finn (1869).
- The Warden (1855).
- Framley Parsonage (1861).
- -The Small House at Allington (1864).

وتعد أعظم أعماله أضخمها وهي:

- The Last Chronicle of Barset (1872).
- The Eustace Diamonds (1872).
- The Way We Live Now (1874-75).

(ه) فرانز كافكا F.Kafka (۱۹۲۲–۱۹۲۲) قصاص وروائى نمساوى ولد فى براغ، وكان أحد أربعة أبناء لتاجر يهودى عصامى كان منتهى أمله أن يحظى بقدر من المكانة بين الأقلية الألمانية فى براغ. درس الأدب فى البدء ثم توقف بناء على ضغط أبويه وأكمل بعد ذلك دراسة القانون واشتغل به. ترك عدداً كبيراً من القصص القصيرة فى مجموعتين، وثلاث روايات غير مكتملة. نشرت جميعها بعد وفاته، ومارست تأثيراً ملحوظاً فى الوعى الألبى خلال القرن العشرين. وأعماله تتمثل فى المحوطة فى القصصيتين:

- The Mate _ Morphosis.
- In the penal Colony-

ورواماته الثلاث:

- The Trail
- The Castle.
- Amerika.

هوامش الفصل الرابع،

(۱) جوزيف كونراد (۱۹۲۸-۱۸۵۷) روائى انجليزى ـ بولندى الأصل ـ ولد فى الثالث من ديسمبر سنة ۱۸۵۷) بالقرب من بيرديشيف Berdichev فى أوكرانيا حيث كانت تلك المنطقة تتبع بولندا، وإن كانت خاضعة فى ذلك الوقت للحكم الروسى. واسمه الكامل جوزيف تيوبور كونراد ناليس كورزينووسكى الروسى. واسمه الكامل جوزيف تيوبور كونراد ناليس كورزينووسكى مثقفة، واقد كان والده شاعراً موهوياً ومترجماً بارعاً للأدب الفرنسى والإنجليزى، كما كان من أنصار الثورة على الهيمنة الروسية، وإذ انضم إلى الجمعية المركزية القومية للثوار البولنديين، فقبض عليه ونفى وطرد إلى فولوجدا Vologda بشمال روسيا سنة ۱۸۲۲ فصحب زوجته وطفله إلى هناك، ويسبب من قسوة المنفى مات الأبوان بعد سنوات يسيرة وخلفا الطفل اليتيم (۱۲ سنة) فى رعاية أحد أقاريه.

وعندما بلغ كونراد السادسة عشرة من عمره رحل إلى مرسيليا

وعمل على سفينة تجارية أتاحت له السفر إلى غرب الهند ثلاث مرات، وسرعان ما ترقى إلى بحار أول، وفي سنة ١٨٨٦ أصبح سيد سفينته الخاصة، وقام بالعديد من الرحلات إلى مختلف جهات العالم بما في ذلك أستراليا، وخلال هذه الفترة بدأت رحلته مع الكتابة والإبداع القصيصي حيث احتل البحر ومناراته مكاناً مرموقاً على نحو ما نرى في:

- Almayer's Folly (1895).
- An Outcast of the Islands (1896).
- The Nigger of the "Narcissus" (1897).
- Tales of Unrest (1848).
- Lord Jim (1900).
- Youth (1902).
- The Mirror of the Sea(1906).

وَيَّمَةُ مُوضُوعات اجتماعية وسياسية تناولها في أعمال أخرى مثل:

- The Secrat Agent (1907).
- A set of six (1908).
- Under Western Eyes (1911).
- Chance (1913).

وثمة أعمال أخرى إنسانية واجتماعية ذات طابع عام مثل:

- The Victory (1915).

- The Arrow of Gold (1919).
- The Rover (1913)

وغيرها

- (۲) كاتلين تيلوتسون Kathleen Mary Tillotson (۲۰) كاتلين تيلوتسون Kathleen Mary Tillotson أستاذة للأنب الإنجليزي في جامعة لندن، تشتغل بالنقد وتكتب الرواية. وحررت العديد من الدراسات النقدية عن كبار كتاب الرواية بمفردها ومشتركة مع آخرين، صدر لها حتى عام ١٩٩٤ تسع روايات. ونالت العديد من جوائز التقدير عن بعض أعمالها ود اساتها.
 - (٢) جوييتر Jove اسم كبير الهة اليونان.
- (٤) الجروتسك Grotesque نمط من الفن الزخرفي تتداخل فيه الأشكال النباتية مع الحيوانية بحيث تحيل ما هو طبيعي إلى اطار من الغرابة أو النشاعة والهمجنة.
 - (٥) * يشير الكاتب إلى مصدره وهو كتاب:
- Joseph Conrad; The Making of a Novelist (Cambridge - Harvard Univer. press 1940).
- (٦) كذا كتبت في أصل الكتاب وإن كنا نعرف اعتماداً على دائرة المعارف الأمريكية أنها تكتب Absalom وهو اسم أهم روايات فوكتر وأصعبها وتجسد تمام نضجه الفني.

(ليننجراد) في أبريل سنة ١٨٩٩ ثم عاد إلى برلين حيث تعيش أسرته. وفي العشرينيات والثلاثينيات كتب الشعر والمسرح والرواية. كتب بعض أعماله بالروسية وبعضها بالإنجليزية في لغة مراوغة توقع القارئ في حيرة أحياناً حيث يجعله اللعب بالكلمات عاجزا عن تحديد الدلالة المرادة يقينا، ومن ثم يطرح هذا المسلك مستويات متعددة للتفسير، سافر سنة ١٩٤٠ إلى الولايات المتحدة الأمريكية كي يحاضر في جامعة ستانفورد عن اللغة السلافية. ثم اشتغل بتدريس الأدب في ويلسلي وكورنيل وهارفارد. ثم عاد سنة ١٩٥٩ إلى أوربا فعاش في مونتربيه Montreux من سويسرا Wحتى مات في الثاني من يوليو سنة ١٩٧٧.

ظل نابوكوف شبه مغمور حتى صدرت روايته «لوليتا» Bolita سنة ١٩٥٨ رغم صدور ثلاث روايات تقريباً قبلها بالإنجليزية عدا ما كتبه بالروسية ثم ترجم معظمه، وفي «لوليتا» يعنى نابوكوف بتصوير معاناة الرجل الأوربي المحترم الذي يعيش في منتصف العمر من خلال شخصية هامبرت H.Humbert في علاقته بمراهقة أمريكية فاتتة، ولقد أحدثت الرواية ردود أفعال متفاوتة عند نشرها، ولا شك أن الاجتهاد في تفسيرها يقدم رؤى مختلفة. من أعماله الأخرى:

- The Real Life of Sebastian Knight (1941).
- Bend Sinister (1947).
- Conclusive Evidence (1951).
- Ade (1954).

كما صدرت له مجموعة القصص القصيرة Nabokov's Dozen سنة ۱۹۵۸ كذلك.

- (٨) رواية ساخرة صدرت سنة ١٨٥٢ في طبعتها الأولى.
- (٩) تنسب الظاهرة الجمسية إلى الروائى الرائد جيمس جويس Games Joyce صاحب Uluses (عـوليس) التى يراها البـعض أعظم رواية إنجليزية، ولقد ترجمها د. طه محمود طه إلى العربية وصدرت أوائل الثمانينيات.
- (١٠) جـوسـتـاف فلوييـر .Flaubert,G (١٠٠) مو الروائي الفرنسي الأشهر صاحب الرائعة الذائعة معدام بوفاري الروائي الفرنسي الأشهر صاحب الرائعة الذائعة معدام بوفاري Madame Bovary التي نشـرت سنة ١٨٥٧. اسـتـحق بفـضل موفيته ومقدرته الفنية المتميزة أن يحتل مكان ريادة الأدب الواقعي والطبيعي خلال القرن التاسع عشر. كتب فلوبير الكثير، ولكن شيئاً لم ينشر له قبل السادسة والثلاثين من عمره حين بدأ نشر مدام بوفاري في حلقات عبر جريدة Revue de paris ومن أعماله الغربية العاطفية، ثلاث حكايات وسلاميو وغيرها.
- (11)* percy Lubback, The Craft of Fiction (London; Jonathan cape, 1921).
- (۱۲) هنرى جيسمس Henry Games (۱۹۱۸–۱۹۱۸) روائى أمريكى شهير صاحب القصة الشهيرة The Ambassadors ويعد من أعلام تيار الوعى، وله كذلك روبريك هندسون -Portrait of a Lady وصنورة سبدة قصة

The Turn of the Screw «بورة اللواب» أشهر قصيصه وله سوى ذلك العديد من الروايات والقصيص الكثيرة.

- (١٣) يشير الكاتب إلى مادة الفصل الثاني من هذا الكتاب.
- (١٤) نسبة إلى المجمع المسكوني الذي عقد في نيقية بأسيا الصغري سنة ٣٢٥ ميلانية.

هوامش الفصل الخامس،

- (١) سبق تناولها في القصل الأول من الكتاب.
- (٢) سبق تناولها في الفصلُ الثاني من الكتاب.
- (٣) فيتزجيرالد Fitzgerald, F.Scott التب فيتزجيرالد (٩٤٠-١٨٩٦) كاتب أمريكي كتب الرواية والقصة القصيرة، ويعد من أهم كتابها خلال القرن العشرين. وتعد روايته المشار إليها The Great Gatsby التي صدرت سنة ١٩٢٥ أوسع أعماله شهرة. ويطلها هو ولايأة وهي ولا ينفي هذا أن أول روايات فيتزجيرالد قد حققت نجاحاً منوياً وهي رواية كان أول روايات فيتزجيرالد قد حققت نجاحاً منوياً وهي المال أخرى له منها (1934) This Side of Paradise التي تمد أطول رواياته. ومنها روايته التب التب مات قبل أن أطول رواياته عن رواية The Beautiful and Damned التي مات قبل أن يفرغ منها وكذلك عدد كبير من مجموعات القصة القصيرة.

وأما فيوبور ميخائيل وفيتش دستويفسكى Dostoyevsky. (١٨٨١-١٨٢١) فعلم الرواية الروسية والرواية العالمية الأشهر. صاحب الجريمة والعقاب والأخوة كارمازوف وصديق العائلة وبيت

- الموتى ورسائل مع العالم السفلى... وغيرها، وراسكولينكوف -Ras kolnikov هو بطل Crime and punishment.
- (٤) اورد جيم Lord Jim هو بطل رواية جين أوستن Emma و Marlow هو راوي تلك القصة.
- (ه) هيرمان ميلفيل Melville,Herman (۱۸۹۱–۱۸۹۹) كاتب المرزية موبى ديك -(۱۸۹۸ Moby وشاعر أمريكي اقترن اسمه بروايته الرمزية موبى ديك -(Dick التى لم تثخذ حقها من التقدير إلا بعد وفاته. يعد من أبرز كتاب القصة القصيرة والرواية في أمريكا خلال القرن التاسع عشر. White Jaket, Redbum, Omoo, Typee, من أعماله الأخرى، Billy Budd
- (٦) إلى إم فمورستر . Forster,E.M (١٩٧٠--١٨٧٩) كاتب إنجليزى، وإد في لندن، ومات أبوه عقب ولادته بعام واحد فكان لأمه وعمه ثرية له التغثير الكبير في حياته كتب خمس روايات جعلت منه خاصة روايت جعلت منه خاصة روايت عصره. تخرج في كمبردج وسافر إلى اليونان كتاب الرواية في عصره. تخرج في كمبردج وسافر إلى اليونان وإيطاليا، وزار الهند مرتبن في سنة ١٩١٧، ١٩١١ وأثناء الحرب العالمية الأولى عمل مع الصليب الأحمر الدولي بالقرب من الإسكندرية في الساحل الشمالي بمصر. أما أثناء الحرب العالمية الثانية فكان منيعاً بارزاً في الإذاعة البريطانية BBC وظل عزباً إلى الرمات في كوفينتري بإنجلترا سنة ١٩٧٠. ورواياته هي:

- Where Angels Fear to Tread (1905).

- The Longest Journey (1907).
- A Room With aView (1908).
- -Haward's End (1910).
- A Passage to India (1924).

فضلاً عن مجموعات من المقالات والقصص القصيرة ورواية موريس Maurice التى كتبت خلال سنتى ١٩١٣-١٩١٤ ولم تنشر إلا بعد وفاته بسبب موضوع الشنوذ الجنسى الذى تعالجه. هذا بالإضافة إلى العمل النقدى الذى مارس تأثيراً كبيراً على النقد الروائي وهو كتاب(Aspects of the Novel (1927)

(7)* E.M Forster, Aspects of the Novel (New York: Harcourt Brace Jovanovich-1927 p.73).

(٨) ناثانيل وست West, Nathanael روائي أمريكي ولد في نيويورك في أكتوبر سنة ١٩٤٠. ومات في حادثة أتوبيس سنة ١٩٤٠. درس في جامعة براون اشترك في تحرير مجلة Contact مع رفيقه وليام كارلوس إلى جانب عمله مديراً لأحد الفنادق. كتب أربع روايات تكشف عن موهبة متميزة منها:

- Miss Lonelyhearts (1933).
 - والثانية هي القصة المشار إليها والتي تعد أنضج قصيصه.
- A cool Million (1934)
- The Day of The Locust (1939).

فضلاً عن قصت الأولىThe Dream life of Balso Snell

التي صدرت سنة ١٩٢١.

ولقد تميز وست بين كتاب الرواية الأمريكية بالتصوير القوى اللافت واللغة الرصينة المسعة والموهبة المتفردة في نسيج التعبير الشعري والنزعة الهجائية الخاصة..

(٩) إياجو lago اسم أحد ضباط القائد «عطيل» في مسرحية شكسبير التي تحمل اسم «عطيل» وكان إياجو مقرباً لقائده ولكنه حاول إغواء زوجته «ديدمون». وعندما صدته مارس الدس والوقيعة بين الزوجين، واتهم ديدمونة عند عطيل، وتملكته الغيرة، فقتلها عبر سلسلة من الأحداث المثيرة. ثم تبينت له الحقيقة بعد ذلك فندم وانتجر.

أما «عطيل» فاسم بطل المسرحية المسماة بهذا الاسم وهي مسرحية نثرية في خمسة فصول مثلت على خشبة المسرح سنة ١٦٠٤ ونشرت مكتوبة سنة ١٦٢٧. وعطيل في المسرحية قائد غربي يعمل في خدمة حكومة البندقية، أحبته ديدمونة بعد أن بهرت بشجاعته وبطولاته الحربية.

هوامش الفصل السادس:

(۱) إرنست هي منج واى Hemingway, Ernest المناسبة هير، منج المساسبة الأمريكي الشهير، المراكية والقصة القصيرة الأمريكي الشهير، يعد من أعظم مؤلفي القرن العشرين. حصل على جائزة نويل في الأداب سنة ١٩٥٤ كتب إلى جانب الرواية والقصة القصيرة الشعر والمقال الصحفى وعرف بما يسمى واللاقصة، ومنه الموت عند

الظهيرة ١٩٣٧ والجحيم الأخضر في أفريقيا ١٩٣٥ والعيد المتحرك ١٩٦٥ وغيرها. صاحب أسلوب متميز ينفى كل ما يمكن الاستغناء عنه، ويكتفى فيه بالجملة القصيرة البسيطة مع قدر من الصفات والظروف. كان يعتبر مارك توين وستيفن كرين وجير ترويستن وعزرا باوند معلميه الإبداع الأدبى، ترك هيمنجواى ست روايات وأكثر من خمسين قصة قصيرة، من رواياته:

- The Sun Also Rises 1926.
- A Farewell to Arms 1929.
- To Have and Have Not 1937.
- For Whom the Bell Tolls 1940.
- Across the River and into the Trees 1950.
- The Old Man and the Sea 1952.

وأما المجموعات القصصية فمنها:

- In Our Time 1925.
- Men Without Women 1927.
- Winner Take Noting 1933.
- The Fifth Column and the First Forty-nine Stories1938

وقد تضمنت المجموعة الأخيرة بعض قصصه الشهيرة مثا Short Happy Life of Francis Macombers, The Killers, The Snows of Kilimanjaro. (۲) اورانس بيفيد هريرت .Lawrence D.H (۱۹۳۰–۱۸۲۰) روائي وقصاص وشاعر إنجليزى بعد أحد الأعلام البارزين من نوى التثير في الإبداع الأبيى خلال القرن العشرين، ولقد كان ـ في رأى فورستر ـ أحد «صناع» الرواية الإنجليزية الحديثة شأنه شأن جيمس جبويس، وبورثي ريتشاردسون وفرجينيا وولف. زار المكسيك وأستراليا وإيطاليا وأخيراً فرنسا حيث مات بها في مارس ١٩٣٠ إثر أزمة صدرية. تتميز أعماله بالجمال الحسي. ومن أهم أعماله:

- -Lady Chatterley Lover 1928.
- -Sons and Lovers 1913.
- The Rainbow 1915.
- -The Lost Girl 1920.
- The plumed serpent 1929.
- فضلاً عن القصص القصيرة والأشعار والصور الوصفية والخواطر.
- (3)* Comic Resolution in Fielding's Joseph Andrews College English, 15 (1953) 11-19.
- (٤) ناثانيال موثررن. Hawthorne N. (١٨٦٤–١٨٠٤) كاتب أمريكى كتب الرواية والقصة القصيرة والمقال. جعلته قصته الشهيرة أمريكى كتب The Scarlet Letter الحرف القرمزي يحتل مكان الريادة الأصيلة للقصة الأمريكية خالال القرن التاسع عشر، صاحب أسلوب بقيق موجز محمل بالرمز والتورية يستطيع من خلاله بث الملامع الوجدانية

لشخوصه والمناخ المحيط بهم والمؤثر فيهم ولقد منحت أعماله القصة الأمريكية مذاقها الخاص من أعماله:

- The Gentle Boy 1831.
- Grandfathers Chair 1841.
- Liberty Tree 1841.
- -The Blithedale Romance 1852.
- The Scarlet Letter 1850.
- -The House of the seven Gables 1851.

وغيرها من القصص القصيرة والمقالات.

هوامش القصل السابع:

(١)* نقلاً عن:

principles of Literary Criticism (New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1961) p.267.

(Y)* نقلاً عن:

The World We Imagine (New York, Farrar, Straus Giroux, 1948) pp24-48.

(۲) صاحب الرواية المتفردة عوليس Ulysses ولد في فبراير ١٨٨٢.

(٤)* راجع:

Atr and Reality: Ways of the Creative Process (New York: Doubbeday,1961) pp102,113.

The World We Imagine op.cit.,p10.

الحتوى

الصفحة

الموضوع

التعريف بالمؤلف مقدمة المؤلف تقديم المترجم تقديم المترجم الفصل الأول: كيف نقرأ الرواية الفصل الثاني: أنواع الرواية الفصل الثاني: البناء والحبكة الفصل الرابع: السرد ومنظور القص الفصل الخامس: الشخصيات الروائية الفصل السابع: اللغة

إشارات

المؤلف: روجر ب. هينكل

مؤاف هذا الكتاب روجر ب. هينكل Roger B. Henkle أستاذ أمريكي للأدب الإنجليزي بجامعة براون. ولد في ليتكول Lincoln في منتصف يسمبر ١٩٢٥ وحصل على بكالوريوس الآداب من جامعة تبراسكا سنة ١٩٥٨، وعلى شبهادة وحصل على بكالوريوس الآداب من جامعة تبراسكا سنة ١٩٥٨، وعلى شبهادة Stanford Univ. من Stanford Univ. من Stanford Univ. مثاركاً فأستاذاً مساعداً بجامعة براون سنة ١٩٦٨ حتى سنة ١٩٧٠ ثم أستاذاً مشاركاً فأستاذاً للأدب الإنجليزي بها، عن عضواً بالهيئة القومية لراجعة للنع الداخلية في الإنسانيات سنة ١٩٧٠ ثم تولى إدارة تحرير الرواية في منتدى القصة منذ سنة ١٩٧٠ متى الأدمة ونال الداخلية الإسانيات الذكرية سنة ١٩٧٠ منا أنه عضو الجمعية الأمريكية الغويات العليثة، ونال

شارك في كتاب :

High Art and Low Amusement. C. N. Patter 1976

وكتاب :

Comedy in Gravety's Rainbow, Indiana Univ. Press 1978.

وكتاب :

Comedy and Culture: England 1802 - 1900 Princeton Univ. Press 1986.

وله إسهامات في كثير من المجلات منها

Sewanee Review Virginia Quarterly Reviw Mosaic

وغيرهاء

المترجم: د. صلام بنق

تغرج من دار الطوم جامعة القامرة ١٩٧٢. ماجيستير ١٩٧٧. يكتوراه ١٩٨٧.

تدرج في المناصب أستاذ في قسم الدراسات الأدبية حالياً. درس في جامعة القاهرة وجامعة لللك عبد للهزيز ويعش الجامعات المسرية.

المُؤَافَات : في دراسة الشعر القيم ، القصة القصيرة ، الرواية.

الغنان : سونجريان (۱۸۹۲ ~ ۱۹۶۶)

من أهم افتاني النصف الأول للقرن العشرين، ويعتبره الكثيرون أبو ان العمارة الحديثة. وقد أصلت مواندا العالم ثلاثة فنانين عظام :

رمبرانت – فان جوخ – موندریان.

آفاق الترحية

(پولیو ۹۵_پونیو ۹۳)

تأليف: رامان سلنن النظرية الأدبية العماصرة ترجمة : د. جأير عصفور

أشــعار سحن الأشريس ترجمة : أحمد ع. حجازي

رواية : دينو بوتزاتي صحراء التتباء ترجمةً : موسسي بسلوي

رواية : مارجريت دورا ترجمة : د، فرزية العشماري الحجب

تأليف : رولان بارت ترجمة : سيد عبد الخالق أمساطير

شعر : قرتاتدو بيسوا ترجعة : المهدى أخريف نشيد بحران

أساطير الهنود الحمر ترجمة : راوية صادق غبة الطوطح

شعر : شارل بودلير ترجمة : محمد أمن حسونة أزهباء الشبر

تصوص : يورځيس ترجمة : محمد عيد ايراهيم تأليف : رامان سلان ترجمة : د. جاير عصفور

محراة الصبر

النظرية الأدبية الهماصرة (ط ٢)

تألف: أرشيبالد مكليش ترجمة: سلمي الخضراء الجيوسي الشهر والتجربة

تأليف : هنريَ ميلار ترجعةً : سعلى يوسف وامبو وزمن القتلة

تأليف : ياخين . لوقان . كوندراتوف ترجمة : أمينة رشيد . سيد البحراوي مداخل الثرعير

تأليف : تودوروف ترجمة : فغرى مالح باختين : الهبدا الجوارس

آفاق الترجمة

(يوليو 11 سيونيو ١٧)

عبراف الضبوء

. التاويل والتاويل المفرط

عصر البنيوية

الدراسة النفسية للأدب

هبوط اللبل

الغرفة الغارغة

قصيحة النثر

ساعس البريد يحق الباب سرتين

قصر الضحک الوازک الصامت

مصباح اللخات

الآنا الآخر

السرير الهائدة

هيس الأسواح

الدودة الهائلة

النقد الإحبى

" شعر للمكفوفين الإسبان ترجعة : إلهسام عيسسي

تأليف: أميرتو أكو ترجمة: ناصر الحلواني

تألیف: إدیث کریزویل ترجمة: د. جایر عصفور تألیف درارته ایدان

تألیف : مارتن لینداور ترجمة : د. شاکر عبد ألحمید شعر : و. هـ. أودن ترجمة : د. ماهر شفیق فرید

شعر : جاك آنصى ترجمة : محمد ينيس -

تأليف : سرزان برنار ترجمة : د . زهير مجيد معامس

رواية : چيمس كين ترجمة : أحمد غمر شاهين شمر : زييجنيف هيروت ترجمة : عبد القيمود عبد الكريم

رواية : هايترش بول ترجية : طلعت الشاب

الشمر القارسي الماسر ترجمة : محمد اللوزي

قصص من أمريكا اللاتينية ترجمة : د. طلعت شاهين شعر: يول ابادار ترجمة : إدوار الخراط

رواية: يوكيو ميشيما ترجمة : مدحت محمد غيد العزيز

كافكا، الأعمال الكاملة . ١ ترجمة : النسوقي فهمي

مجموعة نقاد فرنسوين ترجمة : د. هدى وصفى

- 7

آفاق الترجمة

(یولیو ۹۷_یونیو ۹۸)

غزلیات : حافظ الثیرازی ترجمة : د. إبراهیم الثواریی

دوب مع السيندر عرب مع

اغانی شیراز (چ ۱)

هذا هو الإنسان

أغانس شيراز (ج ٦)

رسائل إلى سيلبنا

ترجمة : حسين العامل

تألف : ئيتشه ترجمة : مجاهد عيد النمم مجاهد

نصوص : چورج حتا تحقیق تحقیق الماد

نصوص : چورج حنین ترجمه: بشپر السیاعی

غزلیات : حافظ الشیرازی ترجمة : د. ابراهیم الشواریی

رسائل: كافكا ترجمة : النسوقي فهمي

نصوص : هنری میشو اکتب إلیک هن بلد بعید ترجمهٔ : سامی مهلی

المتوط على الأرض ترجمة : سهيل أجم

بيانات السوريالية والأوانى المستطرقة تصوص : أندريه بروتون بيانات السوريالية والأوانى المستطرقة ترجمة : صلاح برمة

موجز تاریخ الانداد السوشیتی تألیف : ررچبه جارردی ترجمهٔ : نررا آمین

تأليف : تيردور رتشتين تاريخ المصالة المصوية ترجمة : عبد الحبيد المبادي ومحمد بدران

تأليف : دليل بيرنز الد**مقراطية** ترجمة : مضد يدران

تأليف: مجبوعة كتاب قصة امرأة فعى الشرائين ترجمة: علاء النيب

آفاق الترجية

(یولیو ۹۸ سیونیو ۹۹)

کتاب الطمای

شدو البلبل

الطفل الهنبوذ

عدوى اللجود وأعلى سنين

الصراع مع الملاك

نهاية العالم هذا المساء

التراث والتحلور

الدريد

محاكمة ترابيس

لهاذا نقرا الأدب الكلاميكس

شمر العسل المر

الفول

تألیف: ثیوفراسط ترجمة: عبد الغفار مکاری قصص: ثولقجانج بورشرت ترجمة: سمیر مینا جریس

تأليف: مبلان كونديرا ترجمة: رانية خلاف

رواپتا : ویللا کاثر ترجمة : ایزابیل کمال

شعر: جاك بریثیر ترجمة: سامی مهدی روایة: كاترین دو ریشو ترجمة: شیرین محمود الحلیب

تأليف: إحسان تراثى ترجمة: عبد الرهاب علوب رواية: أليساندرو باريكو ترجمة: طلعت الشاب

تألیف: فردریش دورفات ترجمة: کهم حسین نعمه تألیف: ایتالو کاللینو ترجمة: می التلمسانی

تأليف : لمعبوعة ترجمة : ادوار أخراط

تأليف : بيتر قايس ترجمة : فؤاد حداد

آفاق الترجمة

(یولیو ۹۸ سپونیو ۹۹)

تأليف: روجر ب. هينكل ترجمة: د. صسلاح رزق

قراءة الرواية

فى الإعداد القادمة

الكونت المشطور عوالم يورخيس مشاهد زوجية

رقم الإيداع

۹۹/۷۲۲۲ المرکز المصرس العربس

ت : ۷۰/٥/٨٥

سوف نجد فى هذا الكتاب مناقشات مستفيضة لاستجلاء العناصر التى تشكل سقومات العمل الروانى ومقاتيع تحليله البناء. الحبكة، السرد ومنظور القصّ، تشخيص الشخوص، المشهد، اللغة.. مع ما يدعم تلك المناقشات من الاقتباسات التى تم اختيارها من أعمال أبرز الروانيين العالميين، الكلاسيكيين والمعاصرين على السواء. ★

